


THE GETTY CENTER LIBRARY





GAZETTE

ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

POITIERS

TYPOGRAPHIE OUDIN

4, RUE DE L'ÉPERON, 4

GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

PUBLIÉ PAR LES SOINS DE

J. DE WITTE
Membre de l'Institut

ET

FRANÇOIS LENORMANT
Membre de l'Institut,
Professeur d'archéologie près la Bibliothèque Nationale

SIXIÈME ANNEE
1880

PARIS

A. LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE DE LA FAYETTE, PRÈS L'OPÉRA

Lyon, Georg. — **Marseille** Samat. — **Vienne**, Gérold et Cie.
Londres, Dulau et Cie. — **Leipzig**, Twietmeyer. — **Bruxelles**, Lebègue et Cie.
Amsterdam, Van Bakkenès. — **Rome**, Bocca frères ; Spithöver.
Milan, Dumolard frères. — **Naples**, Ricc. Marghieri de Gius. — **Florence**, Wurtemberger.



GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

LES POTERIES ITALIQUES PRIMITIVES

En traitant ici même des vases étrusques de *bucchero nero*, j'ai dit (1) que cette sorte de poterie, sous sa forme première, était la continuation et le perfectionnement de la plus ancienne céramique italiote, d'une terre grise ou d'un brun noir, lustrée au polissoir et décorée de dessins géométriques incisés, toutes les fois qu'elle offre une ornementation. On passe par des transitions presque insensibles de l'une à l'autre de ces variétés de poteries, que M. Birch (2) a désignées par les noms de *brown ware* et de *black ware*.

Avant de reprendre, comme je l'ai promis, la série de mes études sur les terres noires étrusques, sujet que je suis loin d'avoir épuisé dans une première dissertation, je crois nécessaire d'enregistrer ici quelques détails plus précis et plus développés sur la poterie brune italique d'époque plus ancienne, en y faisant usage des observations et des faits nouveaux que j'ai pu glaner dans mon dernier voyage en Italie. Et d'abord, je dois renvoyer, pour la liaison que j'indiquais déjà entre la poterie italique du premier âge du fer et celle des terramares de l'Émilie, qui en représentent les premiers essais encore grossiers, à la démonstration définitive qui en a été donnée depuis par mon savant ami M. Helbig, dans un livre que l'on peut proposer comme un modèle de fine et pénétrante critique (3).

(1) *Gazette archéologique*, 1879, p. 104 et s.

(2) *History of ancient pottery*, 1re édit., t. II, p. 195-199; voy. aussi J. de Witte, *Études sur es vases peints*, p. 50.

(3) *Die Italiker in der Poebene*, *Beitræge zur altitalischen Kultur-und Kunstgeschichte*, Leipzig, 1879.

Les résultats des fouilles, mieux étudiées et plus régulièrement suivies qu'autrefois, et où l'on commence à perdre la déplorable habitude de jeter au rebut une infinité d'objets considérés jusqu'ici comme sans valeur vénale, permettent maintenant de constater l'existence de la couche première d'industrie céramique dont nous voulons parler, dans toute l'Italie centrale et méridionale. Cette fabrication est d'une assez grande unité et présente partout la succession des mêmes phases de progrès, où l'on passe graduellement des terres grises et brunes aux terres d'un noir franc et d'un aspect plus brillant, en même temps que la pâte devient moins grossière, les formes moins lourdes, le modelage des vases plus soigné et leur têt moins épais (1). Cependant on peut dès à présent distinguer, à des caractères propres, huit types locaux différents de la poterie italique primitive, que nous allons énumérer et passer en revue.

1° Type *circumpadan*. C'est celui des poteries des cimetières de Villanova (2), du Podere Benacci à Bologne (3), de Savignano (4) et de Bazzano (5) dans le Modénais. Les ornements y sont généralement imprimés en creux avec une estampille, au lieu d'être incisés, et associent aux combinaisons géométriques de petites figures d'hommes et d'oiseaux, d'un dessin très rudimentaire, qui ne se rencontrent pas ailleurs.

2° Type *étrusque* (6). Il est principalement représenté par les urnes des tombes *a piccolo pozzo* de Poggio-Renzo, la plus ancienne nécropole de Chiusi (7) ; mais des vases analogues ont été aussi

(1) J'ai déjà parlé de l'ensemble de cette céramique dans la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1880, p. 108 et s.

(2) Gozzadini, *Di un sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna*, Bologne, 1855; *Intorno ad altre settantuna tombe del sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna*, Bologne, 1856. Des vases de Villanova sont encore figurés dans Conestabile, *Sovra due dischi in bronzo antico-italici del Museo di Perugia e sovra l'arte ornementale primitiva in Etruria e in altre parti di Europa* (Turin, 1874, extrait du t. XXVIII de la 2e série des Mémoires de l'Académie de Turin), pl. III, nos 1-3.

(3) Gozzadini, *Di alcuni sepolcri nella necropoli Felsinea*, Bologne, 1868, p. 11, fig. 7.

(4) Crespellani, *Di un sepolcreto preromano a Savignano sul Panaro*, Modène, 1874.

(5) Crespellani, *Del sepolcreto e degli altri monumenti antichi scoperti presso Bazzano*, Modène, 1875.

(6) Sur ce type en général, voy. Conestabile, mém. cit., p. 27 et s.

(7) Al. Bertrand, *Revue archéologique*, nouv. sér., t. XXVII, p. 209-222, pl. v, n° 1; Brogi, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1876, p. 152 et s.

exhumés à Cerveteri (1), Palo (2) et Orvieto (3), dans les tombeaux des plus anciens habitants de Cæré, d'Alsium et de Volsinium Vetus. Aux spécimens qui ont été jusqu'à présent publiés, je joins ici le dessin, réduit à moitié des dimensions originales, d'un échantillon de



ces premières poteries étrusques, appartenant à l'époque où la terre est deja devenue du *bucchero nero* nettement caractérisé, mais où l'ornementation suit encore l'ancien système des incisions géométriques, où les parois des vases restent d'une grande épaisseur et où ils sont façonnés sans l'aide du tour. C'est une urne cinéraire trouvée à Poggio-Renzo, que j'ai rapportée de Chiusi en 1878 et donnée au Musée du Louvre, qui n'avait pas jusque-là de poteries analogues.

3° Type *latial*. Il a été le premier signalé (4) et il est maintenant connu à fond par les belles recherches de M. Michele de Rossi sur les

(1) *Archæologia*, t. XLII, pl. IX, nos 1-3; pl. X, nos 2 et 5 (où ces vases sont donnés à tort comme provenant de Marino); *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. XXVII, p. 218; Conestabile, mém. cit., pl. V, nos 2 et 3.

(2) Dennis, *Cities and cemeteries of Etruria*, 1re édit., t. II, p. 72.

(3) Conestabile, mém. cit., pl. IV, no 1.

(4) Aless. Visconti, *Sopra alcuni vasi sepolcrali rinvenuti nelle vicinanze dell' antica Alba-Longa*, Rome. 1817; Tambroni, *Intorno le urne cinerarie dissotterrate nel Pascolare di Castel-Gandolfo*, dans les *Atti dell' Accademia Romana di Archeologia*, t. I, 2e part., p. 257; *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1846, p. 94; Duc de Blacas, *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*, t. XXVIII, p. 90-111.

nécropoles de la région des Monts Albains (1). Dans la poterie latiale on peut distinguer deux périodes successives : la première, caractérisée par la présence des célèbres urnes cinéraires en forme de cabanes rustiques ou *tuguria*, et par ces vases dont la surface extérieure présente des alvéoles carrées, formées par des baguettes en relief se coupant à angles droits, comme si l'on y avait imité grossièrement l'aspect d'un travail de vannerie ; la seconde, où ces deux formes caractéristiques disparaissent et où les céramiques proprement latiales, quelquefois à ornements géométriques incisés, commencent à être associées à des pièces de *bucchero nero*, fin mais sans reliefs, probablement importées de chez les Étrusques (2), et à de petits vases à peintures très archaïques, d'origine grecque. M. Michele de Rossi y a aussi trouvé associé, dans une sépulture du Campo di Annibale, au-dessus d'Albano, un vase de terre rouge à séries de petits ornements imprimés avec une estampille, du même genre que ceux des urnes de Villanova. Il le conserve dans sa magnifique collection d'antiquités latiales. Les tombeaux récemment découverts à Rome, sur le Viminal, et auxquels était superposé le mur d'enceinte de Servius Tullius, appartiennent à cette seconde époque (3). Les poteries primitives du pays des Rutules, conservées au Musée paléo-ethnologique de Rome, annexé au Musée Kircher dans les bâtiments du Collège Romain et dirigé par M. Pigorini, rentrent exactement dans le type latial.

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLIII, p. 239-279 ; *Bullet.*, 1872, p. 11 ; *Annal.*, t. XLV, p. 162-221 ; t. XLVIII, p. 314-333 ; *Compte rendu du Congrès d'archéologie préhistorique à Paris*, 1867, p. 111 et s. ; *Compte rendu du Congrès d'archéologie préhistorique à Bologne*, 1871, p. 450 et s., 466 et s., pl. I, n°s 8 et 9, pl. II, n° 10. Voy. encore : L. Pigorini et J. Lubbock, *Notes on the hut-urns and other objects discovered in an ancient cemetery in the commune of Marino*, dans l'*Archæologia*, t. XLII, p. 99-123, pl. IX et X ; Ponzi, *Compte rendu du Congrès de Bologne*, 1871, p. 68 et s. ; Wirchow, *Berlin. Gesellsch. für Anthropol. Untersuchungen*, séance du 16 décembre 1871, p. 16-18 du tirage à part. Quelques poteries latiales sont encore gravées dans l'*Archæologia*, t. XLII, pl. XXXI. Dans le *Catalogue du Musée Fol à Genève*, *Antiquités*, t. I, des vases d'Albano sont décrits et figurés sous les n°s 1-5, 7 et 23, des vases de Cività Lavinia sous les n°s 11-19.

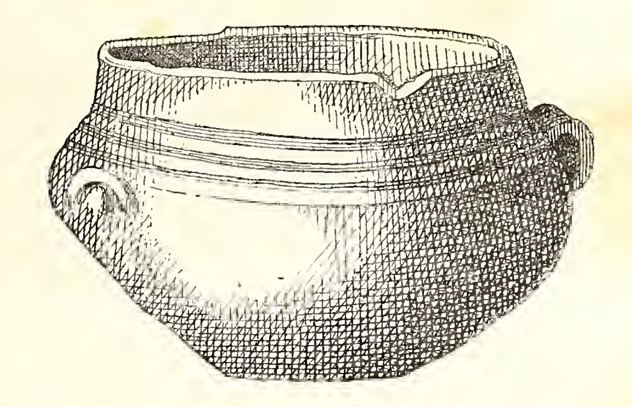
(2) Il faut donc modifier, d'après ces faits, ce que j'avais dit (*Gazette archéologique*, 1879, p. 102), sur la foi des précédents observateurs, qu'on ne rencontrait jamais de terres noires étrusques au sud du Tibre.

(3) Mich. de Rossi, *Intorno ad un copioso deposito di stoviglie ed altri oggetti arcaici rinvenuto nel Viminale*, dans le *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1878, p. 64-94, pl. VI-IX ; p. 139-141.

4° Type *picentin* des environs d'Asculum (1), de Firmum et d'Hatria. Cette série est richement représentée dans le Musée municipal d'Ascoli-Piceno (2), dans le Musée paléo-ethnologique de Rome et dans le Musée Fol à Genève (3).

5° Type *sabin*. Il vient d'être révélé par les découvertes récentes de Corfinium et d'Amiternum, sur lesquelles il n'a encore été publié que des renseignements trop sommaires (4). Le peu que j'en sais est dû à des communications verbales de mon savant ami M. le professeur Felice Barnabei, adjoint à la direction générale des musées et fouilles d'antiquités du Royaume d'Italie.

6° Type *campanien*. La connaissance de cette sorte de poterie a été l'un des résultats des plus neufs des belles fouilles de M. le baron



Spinelli dans la nécropole de Suessula (5). Les savants de Naples ne connaissaient rien de semblable; mais les *scavatori* de profession disent,

(1) Des nécropoles de Cupra Marittima, Colli, Castorano, Castignano, Montedinove, Monteprandone, Montelpare, Spinetoli.

(2) Giulio Gabrielli, *Il Palazzo comunale di Ascoli-Piceno e le sue raccolte* (Ascoli, 1879), p. 79. Aucun des vases de ce musée n'a été encore publié. On y remarque les fragments d'un vase à reliefs de *bucchero nero* étrusque, découvert au milieu des poteries proprement picentines, au sixième milliaire de la Via Salara supérieure.

(3) *Catalogue*, *Antiquités*, t. I, n°s 6-10, 24 et 25; vases de Fermo, l'ancien Firmum.

(4) Sur les fouilles poursuivies à Corfinium, voy. *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei*, 1877, p. 211-216; 1878, p. 254-257; 1879, p. 182-186, 207 et 224.

(5) Sur ces fouilles : *Notizie degli scavi*, 1878, p. 69 et s., 97-110, 141-145 et 170-175, pl. IV-VI; 1879, p. 70, 187 et s., 207; Minervini, *Bullett. arch. Campano*, 1878, p. 24-31; Von Duhn, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1878, p. 145-165; Beloch, *Campanien*, p. 387; Fr. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1880, p. 105-114; *Academy*, 21 février 1880, p. 145.

maintenant que l'attention a été attirée sur ces céramiques : « Nous les avons rencontrées partout, et jusqu'ici nous les mettions au rebut parce qu'elles n'avaient pas de prix commercial. » Quoi qu'il en soit, les poteries primitives campaniennes, telles qu'elles sont sorties des



excavations de Suessula (1), sont d'un noir terne, tirant sur le brun et sur le gris. Elles commencent par être d'une extrême grossièreté, et l'on peut en suivre le perfectionnement graduel jusqu'au moment où, quand la fabrication va en être abandonnée pour imiter les modèles de la céramique peinte des Grecs, les formes en deviennent élégantes, l'ornementation incisée d'un dessin heureux, le modelage soigné et la couleur extérieure de la terre d'un ton plus franc, d'un noir presque parfait. Dans la marche de ce progrès successif on doit discerner trois étapes, dont nous offrons ici des spécimens.

A Suessula, comme dans les vieux cimetières du Latium, après avoir été d'abord seule, la poterie noirâtre se montre ensuite, quand

(1) Voy. encore Minervini, *Guida illustrativa della Mostra archeologica Campana in Caserta* (Naples, 1879), p. 13 et s., n°s 125-183.

elle arrive à sa plus grande perfection, conjointement avec les premiers vases peints de fabrication grecque, à décors géométriques, et avec ceux où commencent à apparaître des figures d'animaux tracées en couleur rougeâtre (1). On y rencontre aussi, comme dans les sépultures du Latium à la même époque, par exemple dans celles du Viminal, de ces petits objets en soi-disant *porcelaine égyptienne* qu'au VIIe et au VIe siècle les Chananéens occidentaux, les Carthaginois, apportaient par mer dans les foires de l'Italie, concurremment avec des vases de métal repoussé et ciselé, comme on en a trouvé à Palestrina et à Cervetri. Ce dont il est permis de s'étonner, c'est que certains archéologues de Naples aient cru pouvoir arguer de la trouvaille de quelques petits objets de ce genre pour affirmer l'existence d'un élément égyptien dans la population primitive de Suessula. Il serait temps cependant d'en finir une bonne fois avec toutes ces rêveries de colonies égyptiennes ou autres de même nature en Italie, lorsqu'il s'agit uniquement de simples importations du commerce gréco-asiatique et punique, faciles à expliquer, sans recourir à de semblables hypothèses, dans les données connues de l'histoire.

7° Type *japygo-messapien*. Il est encore imparfaitement défini, et je ne puis qu'en indiquer l'existence, sans entrer dans des détails d'une grande précision. J'ai vu seulement quelques très petits vases archaïques en terre noirâtre, provenant de diverses localités de la Terre d'Otrante, au Musée provincial de Lecce et dans la collection de M. Nervegna, vice-consul d'Allemagne à Brindisi. J'en possède deux tessons recueillis à Ostuni, localité située sur la route de Brindisi, à 20 kilomètres au delà de Fasano, et dont on ignore le nom antique.

8° Type *œnotrien* (2). J'en ai rapporté au Louvre un échantillon, un petit cyathos de la même forme que ceux que l'on déterre fréquemment dans les sépultures du Latium. Il a été trouvé au cœur des

(1) Minervini, même notice, p. 11 et s., n°s 3-32.

(2) J'ai qualifié ailleurs ce type de Bruttien : *Gazette des Beaux-Arts*, février 1880, p. 109; *Academy*, 21 février 1880, p. 145. Mais ce nom ne me satisfait pas, les Bruttiens ne faisant leur apparition dans l'histoire qu'à une époque beaucoup plus tardive. Il vaut mieux désigner cette poterie archaique par une appellation en rapport avec la plus vieille population de la contrée.

montagnes les plus sauvages de la Calabre, à Casalnuovo, entre Gerace et Gioja. Des vases de cette classe, provenant de différents points du voisinage et tous fort petits, sont aussi conservés dans le Musée provincial dè Catanzaro, si intelligemment formé par M. Marincola-Pistoja sous les auspices du préfet actuel, M. Collucci.

François LENORMANT.

ACHILLE ET THÉTIS.



SUJET GRAVÉ SUR UN SCARABÉE ÉTRUSQUE ET REPRÉSENTANT ACHILLE

Grâce à la parfaite obligeance de M. Alfred Danicourt, de Péronne, nous pouvons mettre sous les yeux de nos lecteurs la reproduction exacte et habilement exécutée d'une gravure de travail étrusque. Cette composition est tracée sur le plat d'un très beau scarabée de cornaline, qui fait partie de la collection de cet amateur distingué. On y voit deux personnages, un guerrier nu, casqué et armé d'un grand bouclier ; ce guerrier, désigné par son nom en caractères étrusques, ƎꟼΨA, *Achille*, est accompagné d'une déesse ailée, vêtue d'un double chiton finement plissé. Doit-on reconnaître dans cette déesse ailée la *Victoire* (Νίκη) ? Je ne le pense pas, quoique l'appellation paraisse toute naturelle, les ailes étant un des signes les plus caractéristiques de cette déesse. Je préfère reconnaître ici la mère d'Achille, la Néréïde *Thétis*, qui est représentée avec de grandes ailes sur plusieurs miroirs étrusques (1). Mais ce n'est pas seulement sur les monuments étrusques que l'on trouve cet attribut donné à Thétis. Un magnifique couvercle de lécané, conservé au Musée de Naples et publié dans les *Monuments inédits de l'Institut archéolo-*

(1) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCCLXXXVI et CCCXCVI; *Gazette arch.*, 1878, p. 54.

gique (1), il y a quarante-huit ans, montre l'enlèvement de Thétis. Deux petites ailes ornent le front de la déesse, et, à cette occasion, j'ai rappelé (2) la tradition conservée par Ptolémée Héphestion (3), tradition dans laquelle on disait que, lors des noces de Pélée et de Thétis, Zeus fit don à la fiancée des ailes d'Arcé, la sœur d'Iris, qui, dans la guerre des dieux de l'Olympe contre les Titans, s'étant alliée avec ces derniers, fut, après la victoire de Zeus, privée de ses ailes et précipitée dans le Tartare. Cette tradition explique de la manière la plus heureuse les ailes données à Thétis; les ailes lui appartiennent aussi bien qu'à la Victoire et rappellent le don nuptial fait par le souverain des dieux à la fille de Nérée.

J. DE WITTE.

BACCHUS

PEINTURE DE POMPÉI.

(PLANCHE 2.)

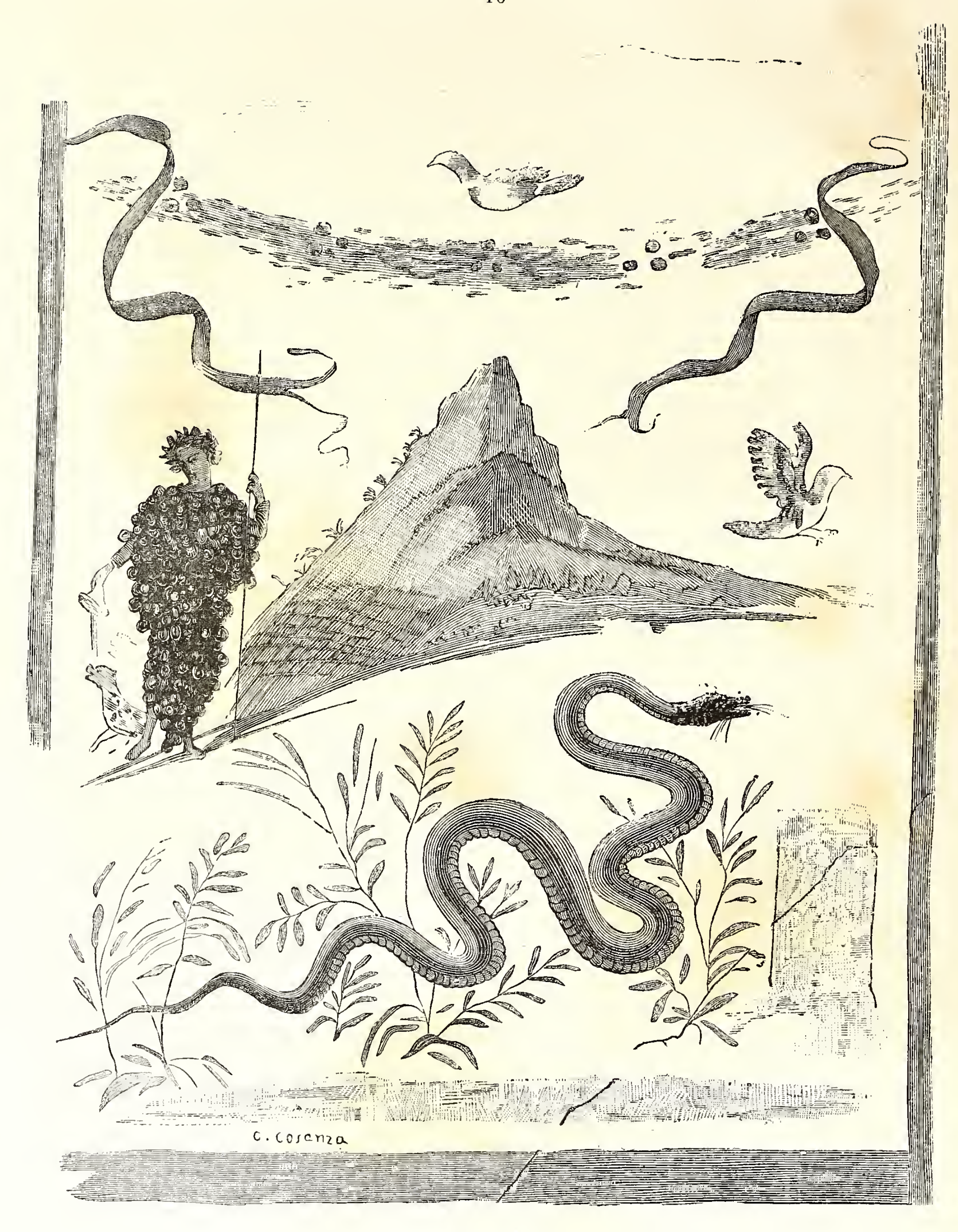
J'ai proposé (4) d'interpréter, comme représentant Staphylos, la grappe personnifiée, une intaille du Trésor de Curium, conservée au Metropolitan Museum of art de New-York, laquelle représente une tête d'homme barbue, qui est formée d'une grappe de raisin suspendue à son sarment. Aujourd'hui je dois à l'obligeance de M. François Lenormant de pouvoir publier une représentation fort analogue, que fournit une peinture tout récemment découverte à Pompéi. C'est une figure de Bacchus, reproduite dans la planche 2 à moitié des dimensions de l'original, d'après une très belle et très exacte aquarelle de Discanno, que la *Gazette archéologique* a obtenue de la libérale

(1) T. I, pl. XXXVII. Cf. *Ann.*, t. IV, 1832 p. 115 et suiv.; H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nationale zu Neapel*, nº 2638.

(2) *Ann.*, *l. cit.*, p. 97 et 117.

(3) VI, p. 36, ed. Roulez. Δῶρον τὰ πτερὰ τῇ Θέτιδι (ὁ Ζεὺς) προσάγει.

(4) *Gazette archéologique*, 1877, p. 211 et s.


C. Cosenza

bienveillance de M. Ruggiero, ingénieur en chef du service des fouilles archéologiques de la province de Naples. Le type de figuration du dieu y est absolument nouveau. Son corps est revêtu, en guise de tunique talaire, d'une énorme grappe de raisin aux grains de couleur violette, que surmonte sa tête imberbe, couronnée de lierre, et d'où sortent ses bras (avec des manches de couleur verte) et ses pieds. Il est debout, s'appuyant de sa main gauche sur son thyrse, tandis que la droite abaissée verse à terre le vin contenu dans un céras, que la panthère, placée aux pieds du dieu, cherche avidement à boire dans sa chute, en élevant la tête (1). Bacchus est bien connu comme *Eustaphylos* (2), *Staphylitès* (3), *Botryophoros* (4), *Botryocosmos* (5), *Botryotrophos* (6), *Omphacitès* (7), *Racemifer* (8) ; une tête de marbre découverte à Ostie (9) et une lampe de bronze, publiée dans le recueil de La Chausse (10), lui donnent des cheveux et une barbe de pampres chargés de raisins. Mais le Bacchus vêtu de la grappe, on peut même dire raisin lui-même, ne s'était pas encore rencontré dans les œuvres de l'art antique. C'est une donnée ingénieuse et originale à enregistrer désormais parmi les types du dieu, conforme, du reste, à la notion qui le représente comme celui dont le sang coule sous le pressoir et forme le vin (11).

Pour pouvoir reproduire ce Bacchus dans des proportions suffisantes, notre planche le donne isolément. Mais la figure est détachée d'une peinture plus étendue, exécutée au bout du pinceau et d'une facture très sommaire, dont le cliché ci-joint présente l'ensemble. Elle a été rendue au jour le 25 septembre 1879, au cours d'une des fouilles exécutées à l'occasion du Centenaire de la destruction de Pompéi, dans

(1) M. Lenormant a décrit cette peinture dans *The Academy*, 21 février 1880, p. 147. Elle est décrite, mais avec quelques inexactitudes, par M. A. Sogliani, *Le pitture murali campane scoverte negli anni* 1867-1879, nº 32, dans le beau volume publié par l'Administration des fouilles de Naples à l'occasion du Centenaire de Pompéi, en 1879.

(2) Rhangabé, *Ant. hellén.*, nº 1219.

(3) Ælian., *Var. hist.*, III, 41.

(4) Orph., *Hymn.*, XXX, 5.

(5) *Ibid.*, LII, 1.

(6) *Ibid.*, XXX, 5.

(7) Ælian., *Var. hist.*, III, 41.

(8) Ovid., *Metamorph.*, XV, 413.

(9) Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXXI, nº 344.

(10) *Museum Romanum*, t. II, sect. 5, pl. XIV.

(11) Arnob., *Adv. gent.*, V, 43; cf. Welcker, *Griech. Gœtterlehre*, t. II, p. 606 et 645.

la maison n° 1 de la rue après le Vico di Tesmo, au coin de la Rue de la Fortune. C'est dans l'angle d'une des pièces de service qu'elle se trouve, au-dessus d'un petit autel de briques, et sur la paroi contiguë en retour la même main a peint le sujet tant de fois répété de deux Lares *pocillatores,* avec, dans un registre inférieur au-dessous d'eux, deux grands serpents, images des Génies familiers, qui se dirigent l'un en face de l'autre. Lares et serpents flanquent les deux côtés d'une petite niche qui devait originairement renfermer une image de Vesta, et dans le fronton de laquelle on a figuré une chouette. Cette double peinture rentre donc dans la nombreuse catégorie de celles qui réunissent, au-dessus de l'autel domestique, le *Genius familiaris,* les Lares et les Pénates (1), et dejà, une autre fois, dans une composition de ce genre, on voit comme ici Bacchus figurer à titre de dieu Pénate (2).

Comme on le voit dans le dessin général que nous en donnons, la fresque d'où notre Bacchus-raisin a été détaché, est encadrée par des bandes de couleur et surmontée d'un feston de feuillages et de fleurs, attaché à ses deux extrémités par des bandelettes, auprès duquel volent des oiseaux dont la grosseur est disproportionnée au reste de la peinture. Le Bacchus s'y voit à un premier registre, ayant auprès de lui une montagne qui n'est pas beaucoup plus haute que lui. Au-dessous, à un registre inférieur, le grand serpent du Génie familier rampe dans des broussailles, en dressant sa tête, vers un autel carré, dont il va dévorer les offrandes.

Ce dernier sujet se reproduit à satiété dans les peintures pompéiennes ayant trait au culte domestique. Il n'y a donc pas à s'y arrêter. Mais ce qui mérite l'attention, tout autant que le type nouveau de représentation du Bacchus, c'est la forme particulière donnée à la montagne qui est figurée auprès du dieu comme quelque chose qui lui appartient en propre, comme son domaine favori. Ce n'est pas une montagne d'une forme banale, un simple rocher, ainsi qu'on pourrait le croire

(1) Helbig, *Wandgemælde der vom Vesuv verschütteten Stædte Campaniens,* nos 35-81 ; A. Sogliani, *Le pitture campane,* nos 9-45

(2) Helbig, n° 82.

en lisant la description que M. A. Sogliani a donnée de la peinture. Le dessin en est très caractérisé et présente des traits assez précis, assez particuliers pour que l'on ne puisse hésiter à admettre que le peintre a voulu éveiller le souvenir d'un certain mont déterminé. Or, comme l'a justement remarqué M. Lenormant (1), malgré ce qu'il a de grossier et de sommaire, ce dessin reproduit avec une fidélité singulière ce que serait l'aspect du Vésuve, vu de Pompéi et de la vallée du Sarno, si on supprimait le cône actuellement en activité, en laissant intact le reste du relief de la montagne. En ce cas, en effet, au-dessous des escarpements abrupts de la Somma, débris d'un cône primitif antérieur à toute histoire, antérieur même peut-être à l'existence de l'homme, l'ancien cratère préhistorique, comblé de laves et de scories, dans lequel a surgi le cône d'éruption moderne, formerait à mi-côte, à la hauteur du fond de l'Atrio del Cavallo, le plateau dont parle Strabon (2), s'avançant en promontoire du côté du Sarnos, exactement comme nous le voyons dans notre peinture.

On a beaucoup discuté sur le sens à donner aux indications que fournissent les écrivains anciens sur la forme du Vésuve, avant son réveil dans l'éruption de 79. L'opinion jusqu'ici la plus généralement admise, celle que Beulé a encore adoptée dans son *Drame du Vésuve*, suppose que la montagne formait alors un cône tronqué de 1110 mètres d'élévation, dont la Somma indiquerait encore la hauteur, et que la plaine de Strabon en occupait le sommet. Dans cette hypothèse, la plus grande partie du Vésuve se serait effondrée lors de la catastrophe qui ensevelit Herculanum, Pompéi et Stabies. Mais M. Beloch (3) n'a pas eu de peine à démontrer qu'elle est absolument inconciliable avec les détails fournis par Plutarque (4) et par Florus (5), d'après des écrivains plus anciens, sur l'évasion de Spartacus et de ses compagnons, bloqués sur la plus haute cime de la Somma par le préteur Clodius Glaber. Seulement, ce savant substitue une erreur à une autre en cherchant à prouver que le Vésuve était dès lors tel que nous le voyons, avec ses

(1) *The Academy*, 21 février 1880, p. 147.
(2) Strab., V, p. 247.
(3) *Campanien*, p. 215-218.
(4) *Crass.*, 9.
(5) III, 26.

deux sommets et son cône de hauteur variable, qui baisse ou s'élève à chaque éruption. Tout récemment, l'éminent directeur de l'Observatoire du Vésuve, M. Luigi Palmieri, qui connaît son volcan mieux qu'homme au monde, a démontré par des preuves irréfragables (1) qu'au point de vue de la géologie les deux opinions sont également insoutenables, que le seul moyen de concilier l'étude de la montagne par le naturaliste et les descriptions des anciens, est d'admettre que celle-ci était telle que nous avons tout à l'heure essayé de la décrire, avec le plateau de Strabon à 710 mètres de hauteur, au sud de la Somma, représentant l'ancien cratère éteint. Dans cette donnée, le relief général du Vésuve n'aurait, comme le dit Xiphilin (2), subi aucun changement essentiel à la suite de l'éruption de 79. Il s'y serait seulement formé alors un premier germe du cône actuel, d'abord médiocre de hauteur, qui, grandissant progressivement dans le cours du moyen-âge, en est venu à égaler et quelquefois à dépasser la Somma.

Il manquait seulement jusqu'à ce jour une représentation antique de la montagne, qui décidât entre les trois systèmes ainsi proposés. M. Palmieri disait : « Chi sà che un giorno le pareti pompeiane non abbiano a risolvere la questione ? » L'effet n'a pas tardé à suivre sa prévision et son désir. Notre peinture paraît trancher définitivement le problème en faveur de la solution qu'il indiquait avec tant de science et de compétence. Et c'est vraiment un merveilleux hasard qui a fait reparaître à la lumière, dans le jour même où l'on commémorait le dix-huitième anniversaire séculaire de l'éruption de l'an 79, l'unique image que jusqu'ici l'antiquité nous ait léguée du Vésuve avant son terrible réveil.

Les vins des flancs du Vésuve étaient célèbres dans l'antiquité comme de nos jours. Il est donc tout naturel qu'à Pompéi on ait représenté la montagne comme un domaine de Bacchus, du dieu qui s'était disputé avec Cérès la possession de la Campanie (3). Le vin

(1) *Del Vesuvio nei tempi di Spartaco e di Strabone e del precipuo cangiamento avvenuto in esso nell' anno* 79 *dell' era volgare*, dans le volume publié pour le Centenaire de 1879 : *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell' anno* 79, p. 91-93.

(2) *Excerpt.* Dionis Cass., LXVI, 21.

(3) Plin., *Hist. nat.*, III, 5, 9.

qu'il verse de son céras, dans la peinture que nous publions, a la même couleur qu'aujourd'hui le fameux Lacryma-Christi.

Léon FIVEL.

On connaît les figurines de terre-cuite, découvertes dans toutes les parties du monde grec, qui représentent des initiés (1), des initiées (2) ou des hydrophores (3) du culte de Déméter portant dans leurs bras le porc mystique, χοῖρος μυστικὸς, la victime par excellence de la religion des Grandes Déesses. La belle statuette que nous publions ici, des dimensions de l'original, doit en être rapprochée ; elle a été découverte dans les environs de Thespies, et elle était, il y a deux ans, en la possession de M. Feuardent, chez qui la direction de la *Gazette archéologique* l'a fait dessiner. Dans cette statuette, le calathos bas et plat, formant polos, qui est placé sur la tête et que recouvre le voile tombant sur les épaules, semblerait faire reconnaître Déméter elle même. Car jamais une telle coiffure n'est donnée à ses initiées ou à ses hydrophores. Mais on peut y voir aussi une des prêtresses de la déesse d'Éleusis, prête à lui offrir le sacrifice ; car, dans l'usage antique, les prêtres et prêtresses revêtaient souvent le costume des divinités au culte desquelles ils étaient attachés (4), et l'on a découvert au Bosphore Cimmérien, dans le tombeau d'une prêtresse de Déméter, les débris d'un calathos d'or, décoré de riches reliefs, dont la forme est très analogue à celle de la coiffure de notre terre-cuite, et qui devait être l'insigne de cette femme dans l'exercice de son sacerdoce (5). Dans tous les exemples monumentaux jusqu'à présent connus, quand c'est Déméter en personne qui tient le porc dans ses bras, elle porte invariablement en même temps le flambeau (6), suivant la juste remarque de Gerhard (7). Les deux attributs se complètent l'un par l'autre et se rattachent à la même notion ; car le flambeau est essentiellement un

(1) Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. XCIX ; Panofka, *Terracotten d. Kœnigl. Museums in Berlin*, pl. LVII, n° 1.

(2) Caylus, *Rec. d'antiquités*, t. VI, pl. XXXVII.

(3) Voy. Fr. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1878, p. 43.

(4) K. Fr. Hermann, *Gottesdienstliche Alterthümer der Griechen*, § 35, 20.

(5) Stephani, *Compte-rendu de la Commission archéologique* de Saint-Pétersbourg, 1865, p. 21 et s., pl. I ; E. Saglio, article *Calathus* dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, t. I, p. 813 et s.

(6) *Archæol. Zeitung*, 1864, pl. CXCI. Avec Gerhard et M. Overbeck, nous voyons un flambeau allumé là où M. Fr. Lenormant avait cru, à tort, reconnaître un mince faisceau d'épis. D'autres exemples sont énumérés par Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, t. II, p. 493.

(7) *Gesammelte akademische Abhandlungen*, t. II, p. 397, note 166.


Houselin

symbole de purification (1), et le porc est l'animal que l'on immole dans les rites lustraux, celui dont le sang passait pour avoir à ce point de vue une valeur singulièrement puissante (2).

Dans la partie des Thesmophories attiques qui se célébrait avec un caractère mystérieux au dème d'Halimus (3), les porcs du sacrifice étaient précipités vivants dans deux trous qui s'ouvraient dans le pavé du temple et que l'on appelait *χάσματα τῆς Δήμητρος καὶ τῆς Κόρης*. Ils tombaient par là dans des souterrains consacrés, *μέγαρα*, *ἄδυτα*, habités par des serpents qui les dévoraient. Des femmes *ἀρρητοφόροι*, préparées par une purification de trois jours, descendaient alors dans les souterrains, éloignaient les serpents à grands cris et rapportaient en remontant les débris des victimes, que l'on déposait sur les autels avec les *ἄρρητα*, images de serpents et de phallus faites en pâte crue. En même temps que les porcs, on jetait dans les trous du pavé des branches de pin chargées de leurs cônes (4). Tout ceci se faisait, disait-on, pour rappeler les cochons d'Eubuleus engloutis dans le sol en même temps que Perséphoné (5). C'est ce que l'on appelait en Attique *μεγαρίζειν* (6), et il faut entendre dans le même sens l'expression *μέγαρα κινεῖν*, quand on parle des fêtes de la Déméter Achéa en Béotie (7). En effet, Pausanias (8) signale dans cette contrée, à Potniæ près de Thèbes, le rite des petits cochons précipités dans les trous (9), et il se sert, en en parlant, des mots *ἐς τὰ μέγαρα καλούμενα ἀφιᾶσιν*. A Thelpusa d'Arcadie il y avait un gouffre, *Ὀγκαῖος βόθρος* (10), où l'on jetait des porcs vivants en l'honneur de Déméter Érinnys (11). Auprès de Syracuse, à la fontaine Cyané, on précipitait un taureau vivant en l'honneur de Coré, là où l'on disait qu'elle avait disparu sous terre ; et cet usage religieux passait pour avoir été institué par Héraclès (12). Dans le péribole du temple de Déméter Pélasgis, à Argos, ce sont des flambeaux allumés que l'on jetait dans un trou en l'honneur de

(1) Stephani, *Compte-rendu* de Saint-Pétersbourg, 1859, p. 43 ; Gerhard, *Gesamm. Abhandl.*, t. II, p. 347, note 68.

(2) Æschyl., *Eumenid.*, 293 ; Poll., VIII, 9, 104 ; voy. K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 23 ; J. de Witte, *Ann. de l'Inst. archéol.*, t. XIX, p. 246 et s. ; *Gaz. archéologique*, 1879, p. 129 et s.

(3) Clément d'Alexandrie (*Protrept.*, II, p. 14, ed. Potter) faisait allusion au rite bizarre que nous allons décrire ; mais les détails n'en ont été connus que par le Scholiaste des Dialogues des courtisanes de Lucien, publié par M. E. Rohde dans le *Rheinisches Museum*, t. XXV, p. 548 et s.

(4) Cf. l'usage des branches de pin dans les Thesmophories de Milet : Steph. Byz., *v.* Μίλητος.

(5) Clem. Alex., *loc. cit.*

(6) Il n'y a pas moyen de donner un autre sens aux expressions de Clément d'Alexandrie, d'où quelques érudits ont cherché à tirer la singulière conclusion que l'on *prononçait des formules en dialecte mégarien* dans les Thesmophories attiques.

(7) Pseudo-Plutarch., *De Is. et Osir.* 69.

(8) IX, 8, 1.

(9) On prétendait qu'au bout d'un an ils reparaissaient à Dodone.

(10) Lycophr., *Alexandr.*, 1225.

(11) Welcker, *Griechische Gœtterlehre*, t. II, p. 491.

(12) Diod. Sic., V, 4 ; voy. Ebert, Σικελιῶν, p. 16.

Perséphoné (1). L'offrande varie, mais il y a toujours la même intention de l'envoyer directement à la divinité chthonienne dans sa demeure cachée, par quelqu'une des ouvertures qui mettent cette obscure demeure en communication avec la surface de la terre.

Les indications que nous venons de grouper ne sont pas ici un hors-d'œuvre, puisqu'il s'agit d'un rite qui avait une grande importance dans les usages religieux de la Béotie, du pays d'où provient notre statuette de terre-cuite représentant une prêtresse de Déméter qui tient le porc pour l'offrir en victime à sa déesse. J'ajouterai que l'auteur du traité *D'Isis et d'Osiris* donne spécialement place à ce rite dans les fêtes de deuil consacrées à la Déméter affligée, et que c'est à Thespies même qu'a été découverte, il y a peu de temps, une inscription très importante mentionnant son culte (2). Elle fournit pour la première fois la véritable forme primitive du surnom de la déesse, Ἀχέα, surnom dérivé de ἄχος, « douleur (3) », et altéré ensuite en Ἀχαία (4), contrairement à l'étymologie.

E. LIÉNARD.

LA TRINITÉ CARTHAGINOISE

MÉMOIRE SUR UN BANDEAU TROUVÉ DANS LES ENVIRONS DE BATNA ET CONSERVÉ AU MUSÉE DE CONSTANTINE

(1879, PLANCHE 21.)
(1880, PLANCHE 3.)

Depuis la publication du précédent article, j'ai appris que M. F. Hommel, dans son livre sur les noms des mammifères chez les peuples sémitiques du sud (5), s'est également prononcé contre l'interprétation courante, qui voit le cerf parmi les animaux destinés aux sacrifices, sur le tarif de Marseille. M. Hommel traduit lui aussi *aïl* par « bélier ». L'opinion de ce savant, sur une matière dont il a fait une

(1) Pausan. II, 20, 3.

(2) Publiée par M. Stamatakis, *Mitheilungen des deutschen archæologischen Institutes in Athen*, t. IV, p. 191.

(3) Pseudo-Plutarch., *De Is. et Osir.*, 69. Le terme de ἄχος est consacré depuis l'Hymne homérique (40) pour désigner la douleur de Déméter privée de sa fille; voy. Voss, *Hymne an Demeter, Erlæuterungen*, p. 21; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, p. 1110.

(4) Aristoph., *Acharn.*, 708; Schol. *a. h. l.*; Hesych. Suid. et Etym. Magn., *s. v.*; Didym., *Fragm.*, 80, ed. M. Schmidt. Sur ce surnom, voy. Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, trad. Guigniaut, t. III, p. 620; Lobeck, *Aglaophamus*, p. 1225; Fr. Lenormant, *Monographie de la Voie Sacrée éleusinienne*, t. 1, p. 249 et s.; Preller, *Griechische Mythologie*, 2e édit., t. I, p. 506.

(5) *Die Namen der Säugethiere bei den Südsemitischen Vœlkern*, von Fritz Hommel, Leipzig, 1879, in-8o, p. 235, not. 1.

étude approfondie, apporte un précieux appoint à la thèse que j'ai défendue, et je suis heureux de pouvoir la consigner ici.

III. *Tanit Penê-Baal, la Juno Coelestis.*

Nous avons appelé Tanit la figure qui fait pendant à Baal-Hammon, sur le bandeau du Musée de Constantine (1879, pl. 21). Le portrait de la déesse n'autoriserait pas à lui seul cette conclusion. Il représente une femme dont les cheveux disposés en tresses, comme ceux du dieu qu'elle accompagne, retombent sur les épaules. Elle est vêtue, et porte sur la tête une couronne crénelée. On rencontre fréquemment cette tête sur les monnaies d'Afrique, spécialement sur celles des deux Syrtes ; et s'il fallait lui donner un nom, d'après la description qui précède, on serait plutôt tenté de la désigner comme une Junon, et d'y voir la Ἥρα Ἀμμωνία dont parle Pausanias (1).

Mais nous avons un autre moyen de contrôle, ce sont les symboles qui accompagnent le portrait de la déesse. Or, ils appartiennent presque tous au cycle des représentations que l'on trouve associées à Tanit. Le dieu qui accompagne cette déesse ayant été reconnu par nous pour être Baal-Hâmân, il est naturel d'admettre que la déesse qui occupe avec lui le centre du bandeau, est celle qui lui est constamment associée sur les inscriptions africaines, Tanit-Penê-Baal.

Le nom de Tanit ne nous est guère connu que par les inscriptions ; mais déjà Gesenius et les premiers savants qui s'occupèrent du déchiffrement des textes de l'épigraphie phénicienne ont reconnu sous ce nom la grande déesse dont tous les auteurs anciens qui ont écrit sur Carthage nous parlent sans la nommer. Ils l'appellent tantôt la « Vierge », tantôt la « Vierge céleste », tantôt, d'une expression encore plus significative, « le Génie de Carthage ». Les inscriptions qu'on a trouvées depuis par centaines et presque par milliers sur le sol de Carthage, donnent une valeur absolue à cette conjecture. Tanit Penê-Baal est, à part quelques exceptions, la seule déesse qui figure sur les inscriptions phéniciennes d'Afrique. Mais, tandis qu'à Constantine elle n'est jamais nommée qu'à la suite de Baal-Hâmân, à Carthage son nom figure toujours en première ligne, et elle est qualifiée, comme Astarté à Sidon, et comme la Baalat à Byblos, du titre honorifique de Notre-Dame (2).

Les épithètes que lui donne l'antiquité semblent jurer avec les traits sous lesquels le bandeau du Musée de Constantine la représente. Pourtant, en y regardant de plus près, on reconnaîtra que nous sommes en présence de la même figure ; mais Tanit avait le double aspect de la Vénus Asiatique ; elle était par un de ses côtés Diane ou Artémis, par l'autre, Aphrodite.

Le trait saillant du personnage de Tanit, celui qui paraît avoir frappé surtout les auteurs anciens, c'est son caractère guerrier et virginal. Quand les Grecs ont voulu traduire son nom, ils l'ont rendu par *Artémis*. Nous le savons avec certitude par une inscription bilingue, grecque et phénicienne, publiée par Gesenius, dans ses *Monumenta phoenicia*, en 1837 (3). A Carthage, elle paraît avoir revêtu parfois les

(1) Θεοῖς δὲ οὐ τοῖς Ἑλληνικοῖς μόνον, ἀλλὰ καὶ τῶν ἐν Λιβύῃ σπένδουσι καὶ Ἥρᾳ Ἀμμωνίᾳ καὶ Παράμμωνι : Pausan., V, 15, 7.

(2) *Ha Rabbat* « la Grande-Dame », *Rabbatnu* « Notre-Dame ».

(3) P. 115 et s., *Atheniensis prima*.

mêmes traits. Il nous faut citer à ce propos un passage de Virgile, auquel on n'a pas fait assez attention. Lorsque Vénus apparaît à Énée, après son naufrage, elle revêt, pour se montrer à lui, le costume du pays. Elle se déguise en Carthaginoise. Or, les traits sous lesquels nous la dépeint Virgile sont, jusque dans les moindres détails, ceux de Diane.

Cui mater media sese tulit obvia silva,
Virginis os habitumque gerens et virginis arma
Spartanae. . . . .

Non seulement elle prend les traits d'une vierge, mais son costume répond, point pour point, à celui de la Diane chasseresse, tel que l'antiquité nous l'a légué :

Namque humeris de more habilem suspenderat arcum,
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes (1).

La ressemblance est trop grande et trop bien suivie, pour qu'on puisse ne pas y voir une intention du grand peintre de la religion carthaginoise.

Pourtant, à côté de ce portrait, nous en trouvons d'autres, même chez Virgile, où Tanit a plutôt les traits d'une déesse guerrière.

Hic illius arma
Hic currus fuit (2).

dit le poëte, en parlant de Carthage (3). Nous savons d'ailleurs qu'il y avait, aux portes de Carthage, des collines qui s'appelaient de son nom, *montes Bellonae.*

A ces caractères, il faut en joindre un autre, sur lequel on a longuement insisté ailleurs (4). C'est celui qu'exprime le nom de *Coelestis* qui est toujours donné comme attribut à Tanit. Quel que soit le nom que lui donnent les anciens, ils l'accompagnent toujours du titre *Coelestis :* qu'elle s'appelle Ἀφροδίτη Οὐρανία, *Virgo Coelestis, Juno Coelestis,* elle est toujours Uranie, la *Coelestis* par excellence. Ce titre, le phénicien nous en fournit l'équivalent dans le titre de *Penê-Baal,* « face de Baal », qui est constamment associé au nom de la déesse, dans les inscriptions d'Afrique. Tanit Penê-Baal repond très exactement à la *Virgo Coelestis;* on pourrait établir entre elles une sorte d'équation.

Le nom de Penê-Baal tient à l'essence même de la conception religieuse des peuples sémitiques, qui leur représente les divinités secondaires comme des émanations plus ou moins personnelles d'une divinité suprême. Il rattache Tanit directement au dieu Baal, dont il nous la représente comme la doublure, ou

(1) *Æneid.*, I, 315.

(2) *Æneid.*, I, 16.

(3) Peut-être faut-il en rapprocher certaines monnaies de la Syrtique, qui représentent une déesse sous les traits d'Athéné, avec le casque et l'égide. L. Müller, *Numismatique de l'ancienne Afrique*, t. II, p. 16.

(4) *Tanit Penê-Baal*, *Journal asiat.*, février-mars 1877, p. 147.

plutôt comme le dédoublement. Elle en est l'image comme la lune est l'image du soleil. Le mot *πρόσωπον*, qui est la traduction exacte, en grec, du nom de Penê-Baal, est aussi le terme qui servait à désigner la lune. Peut-être pourrait-on en rapprocher ce curieux passage de Porphyre, cité par Macrobe, qui appelle Minerve « la vertu du soleil » (1). Porphyre vivait au milieu des religions orientales. Sous la traduction latine de Macrobe il faut chercher une divinité sémitique ; Tanit est, elle aussi, une émanation du dieu Baal, c'est une apparition, c'est-à-dire un Ange.

Telle était bien l'idée que s'en faisaient les Carthaginois eux-mêmes.

Le protocole du fameux traité d'Hannibal avec Philippe de Macédoine commence par l'énumération des dieux sous la protection desquels les parties contractantes mettaient leur pacte. Ce sont du côté de Carthage, le Démon des Carthaginois, Zeus et Iolaos (2). M. Alfred Maury, qui a fait une étude approfondie de ce texte important, a reconnu dans le démon de Carthage la déesse Tanit. Deux choses sont à remarquer à ce propos : c'est d'abord l'insistance que met le traité à l'appeler un Génie, Δαίμων, tout en la plaçant en tête des autres dieux, même avant Baal, comme sur les inscriptions ; c'est ensuite le silence que l'on garde sur son nom. Il semble qu'elle soit assez désignée par son titre, comme elle l'était chez les Romains par l'épithète de *Coelestis*.

La conception que nous venons d'exposer semble, au premier abord, exclure l'idée d'une déesse-mère. Au fond il n'en est rien ; elle est commune, bien qu'à un moindre degré peut-être, à toutes les déesses du panthéon phénicien. Elles ne sont jamais qu'un produit secondaire ; elles se tiennent au plus haut degré de cette échelle qui va du ciel à la terre et sur laquelle les anges montent et descendent. On nous permettra de revenir, à ce propos, sur un monument dont nous avons déjà parlé ici même (3). C'est un ex-voto, haut de 0,35 et large de 0,20, qui fait partie de la collection trouvée à Carthage par M. de Sainte-Marie. Il est exposé à la Bibliothèque Nationale, et se trouve figuré en entier dans cette livraison, planche 3. Il est divisé en trois compartiments. Celui du milieu contient la dédicace ordinaire à Tanit et à Baal-Hâmân (4). Celui d'en haut est occupé par un ange, qui est dans une sorte de niche, formée par un plein cintre que supportent deux colonnes. Il a des ailes, et porte dans ses mains un croissant dans lequel repose, comme dans une barque, le disque de Vénus. Enfin, celui d'en bas est occupé par le cône sacré, entre deux colombes. Voilà donc Tanit sous les traits d'un ange, et, détail caractéristique, elle tient en main non seulement le croissant, mais le disque de Vénus ; et cette scène est commentée par le registre inférieur où nous voyons l'idole de la déesse entre deux colombes.

On pourra se demander si nous n'exagérons pas l'importance de cette figure. Si elle était isolée, nous hésiterions à en préciser autant la signification. Mais nous

(1) *Porphyrius testatur Minervam esse virtutem solis*. Macrob., *Saturn.*, I, 17.

(2) Polyb., VII, 9, 2. Cf. Alf. Maury, dans Creuzer et Guigniaut, *Religions de l'Antiquité*, t. II, part. 3, p. 1040.

(3) *Les ex-voto du temple de Tanith*, *Gazette archéol.*, 1877, p. 22.

(4) Voici le texte de l'inscription :

לרבת לתנת פנבעל ילאדן לבעל חמן א
ש נדר עבדאשמן בן שפט

« A Notre-Dame Tanit Penê-Baal, et au Seigneur « Baal-Hâmân, vœu fait par Abd-Esmun, fils de « Sôfet. »

Je dois avouer que ce monument est un des ex-voto de Carthage qui portent le plus de traces d'une époque récente. L'écriture, sans être néo-punique, est déjà fort négligée ; et la nature des sujets, ainsi que les détails d'architecture, rappellent les monuments d'époque romaine.

en trouvons le pendant sur des monnaies de Marium, publiées par le duc de Luynes et par M. Waddington (1). Elles portent une femme ailée, s'agenouillant à droite, et tenant de ses deux mains un disque à la hauteur de la ceinture. Cette femme ou plutôt ce Génie, dans lequel le duc de Luynes n'a pas hésité à reconnaître Astarté, présente avec celui que nous reproduisons de grandes analogies ; il en diffère par un point : c'est qu'il ne tient que l'étoile de Vénus, au lieu de tenir, comme celui-ci, l'étoile et le croissant. L'explication que nous avions proposée, a été confirmée par la récente découverte du trésor de Palestrina. Parmi les objets qui font partie de ce trésor, et dont M. Helbig a démontré l'origine carthaginoise, figure une coupe en argent repoussé, qui représente une chasse (2). Elle est importante, parce qu'elle n'est pas d'une époque relativement récente, comme les monuments dont il a été question jusqu'à présent ; elle remonte au VIIe ou au VIIIe siècle avant notre ère. M. Clermont-Ganneau, avec la sagacité qu'il apporte dans ses recherches, a reconnu Tanit dans une tête de femme ailée, qui plane dans les airs et domine la scène figurée sur la patère (3). Cette tête, comme le Génie de Carthage, est armée de deux bras; seulement, au lieu de tenir le disque et le croissant, elle tient dans ses mains le char du roi auquel elle accorde sa protection souveraine.

A côté du disque et du croissant, qui sont d'un usage constant sur les monuments de la déesse carthaginoise, et forment en quelque sorte la pièce principale de son blason, nous y trouvons aussi à plus d'une reprise, parmi ses symboles, la colombe, l'oiseau de Vénus, et le dauphin, dont Movers faisait l'attribut exclusif d'Astarté. Il est donc difficile, en présence des monuments, de maintenir la distinction absolue que Movers avait cru devoir établir entre Tanit et Astarté, qui auraient eu pour symboles, l'une le croissant, l'autre la planète Vénus.

Malheureusement les textes littéraires font ici presque entièrement défaut. La littérature punique a péri ; et, des écrivains classiques, Virgile est le seul qui ait étudié la religion de Carthage et qui nous en ait parlé. Or, le nom qu'il a cherché dans le panthéon latin pour rendre celui de la *Coelestis*, ce n'est pas Diane, c'est Junon. Saint Augustin (4) nous dit, en parlant de ce grand poëte, qu'il puisait ses renseignements *non ex poëtarum commentis, sed ex philosophorum libris*. Il ne faisait pas du roman, il puisait aux sources. Or, si sa Junon est une déesse guerrière, elle a, en général, les traits d'une matrone beaucoup plutôt que d'une vierge. Le portrait qu'il avait sous les yeux devait moins se rapprocher de celui de Diane que de la déesse à la couronne crénelée qui figure sur le bandeau du Musée de Constantine. Mais le témoignage le plus curieux est celui de saint Augustin, qui avait pour patrie adoptive l'Afrique, et avait appris à connaître la religion phénicienne sous sa forme carthaginoise. Il dit que la même déesse est à la fois Junon, Vesta et Vénus (5). Il le dit, il est vrai, pour se moquer de l'inconséquence de ceux qui confondent

(1) D. de Luynes, *Numismatique et inscriptions cypriotes*, p. 37; Waddington, *Revue numismatique*, 1860, p. 1-10.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. archéol.*, t. X, pl. XXXI. Cf. *Bulletin*, 1876, p. 126 et suiv.

(3) *Journal asiatique*, fév.-mars 1878, p. 266.

(4) *De Civit. Dei*, IV, 10.

(5) S. Augustin., *De Civ. Dei*, IV, 10 : *Eamdem terram Cererem, eamdem etiam Vestam volunt : quam totam aboleri vanitatem et exstingui utique ab illo oportuit, qui est natus ex virgine. Quis enim ferat, quod cum tantum honoris et quasi castitatis igni tribuerint, aliquando Vestam non erubescunt etiam Venerem dicere, ut vanescat in ancillis ejus honorata virginitas? Si enim Vesta Venus est, quomodo ei rite virgines a venereis operibus abstinendo servierunt? An Veneres duae sunt, una virgo, altera mulier? An potius tres, una virginum, quae etiam Vesta est, alia conjugatarum, alia meretricum?*

ainsi dans une même divinité trois principes différents ; et il ajoute : « Y a t-il donc deux Vénus, l'une vierge, l'autre femme ? ou plutôt trois, celle des vierges qui est Vesta, celle du mariage et une troisième : la Vénus publique ? » Mais ses critiques mêmes ne font qu'établir le fait de la réunion de ces différents caractères dans la grande déesse carthaginoise, qu'il appelle, quelques pages auparavant, *numen virginale*, et ailleurs encore, *Dea Virginalis et Berecynthia*, et qui n'est autre que Tanit. Le dire de saint Augustin est d'ailleurs singulièrement confirmé par un passage des Actes du martyre de sainte Perpétue, que M. Le Blant a bien voulu me signaler. Nous y lisons que l'on obligeait les martyrs à revêtir, les hommes, le costume des prêtres de Saturne, les femmes, celui des prêtresses de Cérès (1).

Avec saint Augustin et les Actes des Martyrs, nous sommes en pleine période romaine, c'est-à-dire à une époque de syncrétisme universel. Il faut remarquer néanmoins que les trois déesses dont saint Augustin retrouve les traits dans la *Coelestis* de Carthage, correspondent aux trois divinités avec lesquelles nous l'avons vue identifiée dès l'époque phénicienne. Pour l'une, Junon, le fait nous est attesté par Virgile ; la seconde, Vesta, se confond avec la déesse vierge, Artémis ou Athéné; enfin, nous avons vu Tanit accompagnée des attributs de Vénus, sur des monuments qui sont, selon toutes les probabilités, antérieurs à la destruction de Carthage par les Romains.

Cet état de choses a-t-il existé de tout temps ? Pour répondre à cette question, il faudrait sortir des limites de ce travail, et rechercher l'origine du culte de Tanit.

Gesenius (2) a tenté cette recherche, et l'on peut dire que Movers et ceux qui l'ont suivi, en exagérant sa thèse, n'ont fait que la compromettre, et qu'obscurcir la question. Il a montré la parenté qu'il y avait entre Tanit et la déesse Anaïtis, l'Ἄρτεμις Περσική, et il en a poursuivi les traces depuis les bords du golfe Persique jusqu'en Afrique, où il croit retrouver son nom, aux portes de Carthage, dans la ville de Tunis. Il a même relevé un certain nombre de passages d'auteurs anciens, dans lesquels des Scholiastes ont remplacé le nom de Tanaïtis, ou de Tanaïs, Tanaïdos, par celui d'Anaïtis qui leur était plus familier. Mais cette déesse elle-même, qui est restée célèbre sous le nom de la Diane d'Éphèse, n'était pas toujours la Diane chasseresse. « Les jours de fête, on portait en pompe l'image de la déesse. Tantôt c'était une idole grossière, un cône avec une tête et des pieds, tantôt c'était la déesse armée et crénelée, la déesse aux cent mamelles. » Ne dirait-on pas que Gesenius avait en vue, lorsqu'il écrivait ces lignes, Tanit, telle qu'elle est représentée sur notre bandeau ? C'est encore du syncrétisme, si l'on veut ; mais ce que nous appelons syncrétisme a toujours existé en Orient. Les Sémites ne paraissent pas avoir établi entre leurs différentes divinités les distinctions rigoureuses que les Grecs ont introduites dans leur panthéon. Cela est surtout vrai de leurs déesses, qui revêtaient, suivant les cas, un aspect guerrier ou pacifique, et qui étaient tour à tour vierges et mères.

Anaïtis n'est pas la seule déesse avec laquelle Tanit présente des traits de ressemblance, et Gesenius les rapproche l'une et l'autre d'une ancienne déesse égyptienne, Neith, et de cette divinite pré-hellénique, qui a donné son nom à la capitale de l'Attique, qui est devenue la divinité grecque par excellence, mais qui semble se rattacher par son origine et par des analogies profondes à la religion de l'Égypte, Athéné.

D'où Tanit est-elle venue à Carthage ? Y est-elle venue directement d'Égypte,

(1) Ruinart, *Acta martyrum sincera* (Amsterd., 1713, fol), p. 100, § XVIII, et not. pag. 116.

(2) *Mon. phoen.*, p. 115-118.

ou bien n'y est-elle pas arrivée en passant par la côte d'Asie et par les îles ? Son caractère de divinité marine semble favoriser cette dernière hypothèse, et ses pérégrinations expliqueraient les transformations mythologiques dont elle nous offre l'exemple. Peut-être pourrait-on en trouver la trace dans le mythe de Dionysos, tel que nous le rapporte Diodore de Sicile (1). Diodore raconte que, d'après une tradition libyenne, Dionysos était fils d'Ammon et d'Amalthée. Obligé de le sacrifier à la jalousie de Rhéa, Ammon l'envoya bien loin à l'Occident, dans un pays appelé Hespérou-Céras, où Athéné lui servit de seconde mère. Le mythe d'Athéné servant de seconde mère à Dionysos pourrait n'être pas sans quelque rapport avec celui de Tanit, *virgo coelestis*, devenant l'épouse de Baal Hâmân, et la mère d'un dieu qui n'est pas sans analogie avec Dionysos. Quoi qu'il en soit, à Carthage, nous retrouvons Tanit comme la *Virgo Coelestis*, mais avec certains traits qui nous rappellent Junon ou Vénus. Voilà le fait. Il ne faut donc pas accuser d'erreur les historiens anciens lorsqu'ils confondent Tanit et Astarté ; la confusion, si c'en était une, n'était pas dans leur esprit, mais dans la mythologie.

Les symboles que nous allons maintenant rencontrer ne sont que le commentaire de la figure principale qu'on vient d'étudier.

Au premier rang, figure une chèvre. Sur son dos est un Amour ailé qui fait face à la déesse et lui tend une gerbe (2) : « Sans Éros il n'y a pas d'Aphrodite », dit Platon. La chèvre fait pendant au bélier, également surmonté d'un Amour, qui est aux côtés de Baal-Ammon. Elle doit donc être le symbole de Tanit, comme le bélier est celui d'Ammon.

Dans la mythologie ancienne, la chèvre est, en général, l'attribut de la Vénus Publique, l'Aphrodite Pandémos. Il est inutile d'insister sur la nature et le rôle de cette déesse ; ils sont assez expliqués par le nom qu'elle porte. C'est une divinité grecque bien connue. La plus célèbre de ses statues était la Vénus au bouc du sculpteur Scopas, que l'on voyait auprès du temple de Vénus à Élis. Voici ce qu'en dit Pausanias : « Il y a, à Élis (3), un temple de Vénus et une enceinte découverte qui est à peu de distance du temple. On donne le surnom d'Uranie à la Vénus qui est dans le temple. Sa statue, qui est en or et en ivoire, a été faite par Phidias ; elle a le pied gauche appuyé sur une tortue. L'enceinte qui lui est consacrée est entourée d'une balustrade. Il y a dans cette enceinte un soubassement sur lequel est Vénus, assise sur un bouc, le tout en bronze ; cette statue est de Scopas ; on la nomme Vénus Publique ».

Un trait qui distingue les légendes relatives à l'Aphrodite Pandémos, c'est qu'elles nous la représentent comme une divinité marine. Elle est mêlée très étroitement au mythe de Thésée et du Minotaure. Plutarque (4) raconte que Thésée, avant de s'embarquer, alla consulter l'oracle de Delphes ; l'oracle lui répondit qu'il devait prendre pour guide Aphrodite, et la supplier de naviguer avec lui ; et, trait bien curieux, au moment où il allait lui offrir une chèvre en sacrifice, elle se changea en bouc. Cette Vénus qui protège la navigation du héros athénien, qui lui apparaît sous la forme d'un bouc, est la Pandémos. Pausanias nous apprend, en effet, que le

(1) III, 67 et 69.

(2) Peut-être aussi une torche enflammée. Comparez plus loin, p. 27.

(3) Pausan., VI, 25, 2.

(4) *Thes.*, 18 ; cf. Lajard, *Archæol. Zeitung*, 1853, p. 263 et suiv.

culte de l'Aphrodite Pandémos et de Pitho fut introduit par Thésée à Athènes (1); les anciennes statues, ajoute-t-il, n'existaient plus de mon temps. Un bas-relief du Musée du Capitole (2) nous a conservé l'expression figurée de ce mythe. Il représente Vénus au milieu des flots assise sur un bouc à queue de poisson. Nous n'avons pas à insister sur les autres personnages figurés sur ce bas-relief; il est pourtant un détail qu'il importe de signaler : la déesse est accompagnée de deux Amours, dont l'un tient un dauphin, et l'autre un flambeau.

On peut se demander si cette Vénus impudique, qui fait double emploi avec Aphrodite, et dont le symbole, la chèvre ou le bouc, ne ressemble en rien à ceux que nous trouvons d'ordinaire associés à Vénus, mais rappelle les animaux avec lesquels les Égyptiens et les Phéniciens aiment à confondre leurs divinités, est bien d'origine hellénique ? Les liens si étroits qui rattachent le mythe de l'Aphrodite Pandémos à la mer sont un indice de ses pérégrinations. et nous font entrevoir, sous la physionomie que lui ont donnée les artistes grecs, une divinité orientale. Mais nous ne sommes pas réduits aux conjectures. La tradition antique, d'accord avec les représentations que nous avons étudiées, nous montre son culte introduit à Thèbes par Cadmos. Ce fait seul suffirait à nous éclairer sur son origine. Cadmos représente, comme son nom l'indique, l'élément oriental, qui a joué un si grand rôle dans la formation de la civilisation grecque primitive. Les légendes cadméennes nous transportent presque toujours dans le monde phénicien. Celle-ci mérite d'être citée en entier.

« On voit à Thèbes », nous dit Pausanias (3), « des statues en bois de Vénus tellement anciennes, qu'on prétend qu'Harmonie les a dédiées; elle les fit faire, dit-on, avec les ornements de bois qui étaient au haut de la proue des vaisseaux de Cadmos. De ces Vénus, la première se nomme Uranie, la seconde Pandémos, et la troisième Apostrophia ; c'est Harmonie qui a donné à Vénus ces surnoms ; d'Uranie (Céleste), parce qu'elle préside à l'amour pur et dégagé du commerce des sens ; de Pandémos, à cause du commerce des deux sexes ; et d'Apostrophia, pour qu'elle détourne les humains des passions illicites et des actions impies. » De ce passage, il faut en rapprocher un autre, également de Pausanias (4), sur le temple de Vénus à Mégalopolis. Après avoir parlé d'une *statue d'Ammon*, de même forme que les Hermès carrés, et qui avait des *cornes de bélier*, Pausanias ajoute : « Le temple de Vénus est aussi en ruines, à l'exception du vestibule, et de trois statues, qui représentent, l'une Vénus Uranie, et la seconde la Vénus Publique ; la troisième n'a point de surnom. »

Le rapprochement, terme à terme, de ces deux séries divines, ne laisse guère de doute sur leur parenté. Il nous donne en effet le tableau suivant :

Thèbes : *Uranie*, *Pandémos*, *Apostrophia*.

Mégalopolis : *Uranie, Pandémos, Vénus sans nom.*

Les deux premiers termes étant identiques de part et d'autre, le troisième doit également coïncider dans les deux listes ; la Vénus Apostrophia de Thèbes répond à la Vénus sans nom de Mégalopolis.

Or, Mégalopolis était une des villes du Péloponnèse qui portaient le plus de traces de cultes étrangers. Ses temples, s'il faut en croire Pausanias, et les statues des dieux qu'on y voyait, ne rappelaient que bien peu l'art et le génie grecs. Déjà la statue d'Ammon, avec ses cornes de bélier, devrait nous rendre attentifs;

(1) Pausan., I, 22, 3.
(2) *Museum Capitolinum*, t. IV, pl. 62.
(3) IX, 16, 2.
(4) VIII, 32, 1.

elle nous fait pressentir dans la Vénus triforme qui l'accompagne, une divinité de même famille, se rattachant à une religion orientale plutôt qu'hellénique.

Pour Thèbes, le fait est hors de doute. Cette antique cité n'abritait pas seulement des cultes étrangers ; elle était un des foyers principaux de la vieille civilisation, à moitié égyptienne, à moitié phénicienne, qui a servi de trait d'union entre l'Orient et le monde hellénique. Non seulement le récit de Pausanias attribue à Cadmos l'introduction des trois Vénus en Grèce, mais il nous dit expressément qu'elles étaient faites avec les ornements de bois qui étaient à la proue des navires de Cadmos (1). C'est-à-dire, pour traduire en notre langage le style figuré de la mythologie, que ces trois déesses étaient les divinités que les Phéniciens mettaient à l'avant de leurs bateaux.

Chacun a pu voir les figures en relief, le plus souvent coloriées, qui décorent la proue de nos vaisseaux, ces génies ailés, ou ces femmes à demi-nues, dont le torse seul est sculpté, et dont les jambes se perdent dans les ornements de la quille, ou finissent en queue de poisson. Il ne faut pas nous représenter autrement les ξόανα auxquels Pausanias fait allusion. Si l'on voulait en trouver l'équivalent sur des monuments antiques, il faudrait le chercher dans ces bas-reliefs où sont figurées des divinités moitié homme, moitié poisson. Nous reproduisons ici, d'après l'original, une intaille du Musée Britannique. Elle représente deux divinités marines, un dieu et une déesse, qui nagent l'un au-dessus de l'autre. Ils sont tous deux rattachés au sommet du médaillon par des liens ondulés qui figurent des flots ; au-dessus de leur tête, on aperçoit un croissant. Nous n'avons garde de donner à ce monument, en dehors de tout point de comparaison, une attribution précise. Il est possible pourtant que ces deux personnages ne soient pas sans quelque ressemblance avec les divinités sous la protection desquelles les Phéniciens mettaient leurs navires.



L'existence de cet usage chez les Phéniciens nous est attestée par un passage fort curieux d'Hérodote (2) sur lequel on a longuement insisté ailleurs (3). L'historien grec dit, en parlant du dieu Phtah, que ses statues ressemblent aux *Patèques* que les Phéniciens mettaient à la proue de leurs navires. Les *patèques* et les ornements de bois dont parle Pausanias appartiennent à la même catégorie de représentations. Les *xoana* et les *patèques* sont deux formes différentes, et peut-être seulement deux noms différents, d'une pratique qui s'est perpétuée jusqu'à nous. Nous avons là un exemple frappant de la persistance des croyances populaires au travers des changements de religion. Les noms ont changé, les symboles antiques ont survécu aux dieux qui régnaient autrefois sur toute l'étendue de la Méditerranée. Il est même possible que certaines d'entre elles se rattachent, par une chaîne continue, à celles qu'adoraient les Phéniciens.

Les trois Vénus de Thèbes étaient donc trois divinités phéniciennes, et trois divinités marines. Les deux choses se tiennent. Cela ne veut pas dire qu'elles

(1) Ἀφροδίτης δὲ Θηβαίας ξόανά ἐστιν, οὕτω δὴ ἀρχαῖα, ὥστε καὶ ἀναθήματα Ἁρμονίας εἶναί φασιν αὐτά, ἐργασθῆναι δὲ αὐτὰ ἀπὸ τῶν ἀκροστολίων, ἃ ταῖς Κάδμου ναυσὶν ἦν ξύλου πεποιημένα.

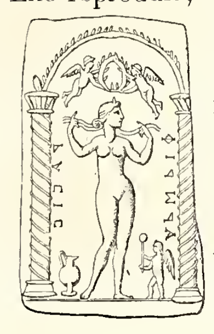
(2) Herodot., III, 37.

(3) L. Heuzey, *Sur quelques représentations du dieu grotesque appelé Bès par les Égyptiens : Comptes-rendus de l'Académie des Inscript.*, 1879 ; Philippe Berger, *Le mythe de Pygmalion et le dieu Pygmée*, *Acad. des Inscriptions*, séances du 5 et du 12 mars 1880.

eussent ce caractère lorsqu'elles étaient encore sur le sol asiatique. Il est possible qu'elles le doivent aux Phéniciens seulement. Les déesses de ces hardis marins devaient devenir des divinités de la mer, au contact des flots salés. Nous reconnaissons là une loi constante de la mythologie, qui veut que les mythes se transforment suivant les milieux et les circonstances dans lesquels ils se propagent.

Ces divinités avaient-elles l'aspect que leur a donné l'art grec ? Le contraire ressort de tout ce qui précède. C'étaient des figures de bois très grossières. Il est même permis de supposer qu'elles étaient trapues et présentaient un développement exagéré de la partie supérieure du corps (1). Nous avons, pour nous guider à cet égard, le dire d'Hérodote, qui compare les Patèques des vaisseaux aux images du dieu Phtah, dans lesquelles le corps et la tête sont démesurément développés au détriment des jambes. Ces images grotesques doivent nous donner quelque idée des trois Vénus de Thèbes. Il en était sans doute de même de la Vénus Pandémos d'Athènes, et de toutes les antiques statues qui ont été remplacées par les chefs-d'œuvre que nous admirons aujourd'hui. C'est le génie grec qui les a différenciées, sans supprimer entièrement leur ancienne parenté. On retrouve la trace de cette parenté jusque dans la célèbre Aphrodite-Pandémos du sculpteur Scopas, qui a servi de point de départ à notre démonstration. La Vénus au bouc était érigée, en effet, non dans un temple à part, mais dans l'enceinte sacrée, dans le *téménos* qui dépendait du temple d'Aphrodite-Uranie et qui lui était consacré. L'Aphrodite-Uranie et l'Aphrodite-Pandémos n'étaient donc que deux formes de la même divinité, et il n'y avait sans doute pas plus de différence entre elles, qu'entre les divers symboles qui sont réunis sur notre bandeau.

Le symbole de Tanit, que l'on rencontre à la suite de la chèvre, est la *Vénus Anadyomène*. Je donne ce nom à la femme nue qui se présente de face, le corps légèrement appuyé sur le pied droit, et sépare sa chevelure de ses deux mains. Elle reproduit, autant qu'on peut l'attendre d'une image aussi grossière, le type classique créé par Apelle et si populaire dans l'art de l'antiquité grecque et romaine. Ce type occupe également une place considérable dans la mythologie orientale de basse époque. Les monuments gnostiques, ou soit-disant tels, en fournissent de nombreux exemples. On a reproduit ici une pierre inédite du British Museum qui représente la déesse dans la pose que nous lui connaissons. A sa gauche est un Amour qui lui tend une torche enflammée (2), à droite une cruche. Deux autres Amours lui posent une couronne sur la tête. Enfin, on lit en exergue la légende cabalistique ΑΡΩΡΙΦΡΑϹΙϹ, qui est d'un usage constant sur les monuments de cette nature (3). La petite



(1) Si même ce n'étaient pas de simples hermès, dont le buste seul était sculpté.

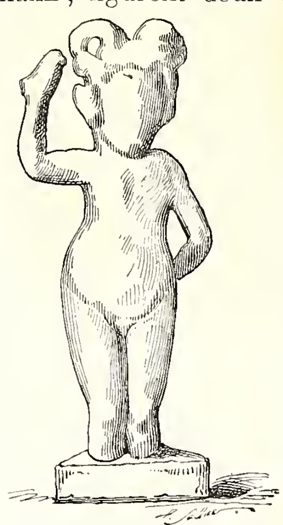
(2) On peut se demander si l'objet que l'Amour à la chèvre tient en main, sur le bandeau du Musée de Constantine, n'est pas également une torche. La similitude des deux compositions nous porte à voir des objets analogues entre les mains des deux Amours. Cette similitude nous est encore attestée par la présence de la cruche sur les deux monuments. Il faut rappeler enfin que, dans le bas-relief du Musée Capitolin, dont il a été question plus haut, la Vénus au bouc est également accompagnée d'un Amour qui tient une torche allumée.

(3) C'est peut-être encore le même type qu'il faut reconnaître sur un des graffiti, relevés par M. Wetstein, dans le Harra: *Zeitschr. der D. Morgenl. Gesellsch.*, t. XXX (1876), p. 514, pl. I. Il est pourtant

Vénus du bandeau de Batna est, comme celle de l'intaille du Musée Britannique, un emprunt fait à la mythologie grecque, ou du moins à la mythologie courante ; car, à l'époque assez basse à laquelle a été exécuté ce bandeau, la Vénus Anadyomène n'appartenait plus en propre à la Grèce. Néanmoins, et ce fait restant bien établi, la persistance de ce type sur les monuments soit gnostiques, soit orientaux, doit fixer notre attention. Nous ne distinguons pas entre ces deux sortes de monuments, parce que les symboles gnostiques sont empruntés en général aux religions orientales plutôt qu'à la Grèce. Bien souvent même les monuments qu'on appelle gnostiques n'ont rien de chrétien, et présentent avec celui que nous étudions ou d'autres de la même famille, une remarquable similitude.

Il faut remarquer en outre la manière dont est interprété ce type sur les monuments dont il vient d'être question. Vénus ne tord pas ses cheveux, elle les écarte, pour se montrer à découvert. Il semble que, si la forme est grecque, l'idée soit jusqu'à un certain point orientale, ou du moins que les peuples orientaux aient cru reconnaître dans la Vénus Anadyomène une des formes de leur déesse. Cette assimilation était-elle légitime et est-elle justifiée par l'archéologie de l'art? Jusqu'à présent, on n'a découvert de figure rappelant le type de la Vénus Anadyomène sur aucun monument antérieur à l'œuvre d'Apelle. Le type qui y répond, sur les monuments anciens soit de l'Égypte, soit de l'Assyrie, c'est la déesse nue, vue de face, qui porte ses deux mains aux seins. Cette déesse diffère de la Vénus Anadyomène par un point capital : elle porte les mains à la poitrine, non aux cheveux.

Peut-être cependant pourrait-on trouver dans les représentations de la déesse orientale le germe de la transformation que lui a fait subir l'art grec. Un des exemples les plus anciens certainement de cette divinité a été publié ici même par M. Lenormant (1). Parmi les antiquités recueillies à Mycènes par M. Schliemann, figurent deux ou trois petites bractées d'or, d'un style singulièrement antique, qui représentent une déesse, debout et nue, les deux mains ramenées sur les seins. Des colombes volent autour de sa tête, c'est une Vénus. Cette représentation s'écarte de la nôtre par le point le plus important ; il faut remarquer toutefois que la chevelure de la déesse est divisée en deux, avec une intention symbolique évidente, comme sur le bandeau qui nous occupe, et que ces deux moitiés se recourbent en forme de boucles, comme si elles n'attendaient qu'une main pour les saisir.



Sur les monuments de basse époque, les deux types sont parfois confondus. Nous reproduisons ici deux bronzes inédits du Musée du Louvre, qui proviennent de la Babylonie, et portent dans le catalogue de M. de Longpérier les n°s 159 et 160 (2). Ils sont d'un travail très barbare, où l'on pourrait être tenté, au premier abord, de voir une preuve d'antiquité. Mais c'est la barbarie de la décadence. Les deux statuettes reproduisent le même type. La plus petite (nº 159) devait servir d'anse à un vase; elle est presque

possible qu'il faille joindre ce graffito au précédent, et que la scène représente simplement une femme faisant un geste de désespoir à la vue d'un cavalier qui menace de la transpercer de sa lance.

(1) *Gazette archéologique*, 1878, p. 78.

(2) Adr. de Longpérier, *Catalogue des bronzes du Musée du Louvre*, nos 159 et 160.

plate, et l'on voit, par derrière, le point d'attache. Elle représente une petite déesse nue, qui porte une de ses mains à sa chevelure et tient l'autre appuyée sur la hanche. Sur la seconde (n° 160), la déesse est vêtue. Le bas du corps est recouvert d'une draperie retenue aux hanches par un nœud, et elle porte sur



les épaules une sorte de veste échancrée par devant, et laissant le ventre à découvert, qui rappelle bien les costumes de la Babylonie. De la main droite, elle tient une boucle de ses cheveux, tandis qu'elle porte la gauche à sa mamelle. Mais le geste est le même que sur la figure précédente. Il faut voir, dans ces deux divinités, une confusion de la Vénus orientale et de la Vénus Anadyomène ; mais c'est une confusion *a posteriori*, et sans doute de très basse époque.

Y avait-il entre les deux types une parenté ancienne et réelle ? Il est impossible jusqu'à présent de le démontrer. Peut-être trouvera-t-on quelque jour une forme intermédiaire qui puisse servir de transition entre eux ; il serait téméraire de le nier *a priori*. Le courant général de l'archéologie de l'art tend à rattacher la plupart des chefs-d'œuvre de l'antiquité à des types antérieurs, qui s'imposaient aux artistes, et étaient comme le cadre obligatoire dans lequel devait s'exercer leur génie. Peut-être la Vénus Anadyomène d'Apelle n'était-elle que l'interprétation artistique d'un type mythologique plus ancien, de même que la Vénus Anadyomène du Titien, ainsi que l'a démontré Gerhard, n'est qu'une transformation du type classique de l'antiquité ? Mais dans l'état actuel, il faut considérer la Vénus Anadyomène comme une création du génie grec. Car si le mythe de Vénus

sortant de l'œuf du monde, c'est-à-dire de la grande mer du chaos, est d'origine asiatique ; sous sa forme grecque, Vénus naissant de l'écume de la mer, il n'a pu prendre naissance que sur les bords de la Méditerranée. C'est là que les bras de la déesse se sont écartés pour tordre sa blonde chevelure, et qu'elle a reçu le nom d'Aphrodite.

Il nous reste une dernière question à élucider, Qu'est-ce que la troisième des Vénus phéniciennes, la Vénus Apostrophia de Thèbes, ou la Vénus sans nom de Mégalopolis? L'explication de son nom est, je crois, donnée par Artémidore. Dans ses *Oneirocritiques* (1), il y a en effet un passage très curieux sur les présages que l'on doit tirer des divers aspects de Vénus ; et après avoir parlé de la Vénus Uranie et de la Vénus Pandémos, il en aborde une troisième qu'il appelle Aphrodite Pélagia. Et il précise son caractère par ce qui suit : « La voir sortir de l'eau (ἀναδυομένην), dit-il, « est d'un bon présage. » Cette Aphrodite Pélagia elle-même a deux aspects très différents : tantôt on ne la voit que jusqu'à la ceinture, alors elle est une déesse chaste et pure ; tantôt on la voit toute nue, alors c'est la patronne des courtisanes. Elle a donc le double aspect, vierge et débauché, que l'on retrouve dans presque toutes les formes de la déesse asiatique.

Il est difficile de ne pas reconnaître dans l'Aphrodite Pélagia, qu'Artémidore lui-même appelle Anadyomène, et qui est une déesse chaste et pure, la déesse qui détourne les hommes des mauvaises passions, la Vénus Apostrophia de Pausanias. Dès lors aussi nous comprenons mieux le passage de saint Augustin sur les trois Vénus qu'adoraient les Phéniciens, et qui n'en formaient qu'une : la Vénus du mariage, celle des vierges et celles des courtisanes. Elles ne sont pas différentes de celles de Pausanias et d'Artémidore ; ou du moins ces différents auteurs avaient en vue les trois aspects principaux sous lesquels se révèle la grande déesse asiatique, elle est mère, courtisane et vierge ; ou, en nous plaçant au point de vue astronomique, elle est céleste, terrestre et infernale.

Ces trois figures de déesses sont celles mêmes que nous venons de rencontrer sur le bandeau qui fait l'objet du présent mémoire. Nous venons de le démontrer pour la Vénus Anadyomène et pour la Vénus Pandémos. La Vénus Urania n'est autre que la figure de femme qui fait pendant à Baal-Hâmân et dans laquelle nous avons reconnu l'image de Tanit, considérée comme la déesse Poliade de Carthage. Tous les traits de la Vénus Uranie coïncident avec ceux du portrait de Tanit, tel que les inscriptions et les auteurs anciens nous l'ont fait connaître. Nous ne pouvons mieux faire, ici encore, que de reproduire le portrait qu'en trace Artémidore : « Aphrodite Uranie, dit-il, est surtout propice aux mariages, aux unions et aux accouchements. C'est elle qui provoque les accouplements et les naissances. Elle est aussi propice aux agriculteurs, car elle est la nature universelle et la mère de tout ce qui est. Elle est aussi propice aux devins, car c'est elle qui passe pour avoir inventé la science des présages et de la prophétie. » La déesse propice aux mariages, c'est Junon, qui favorise l'union d'Ænée et de Didon, et dont Carthage est le séjour préféré :

> Hanc terram dea dicitur omnibus unam
> Post habita coluisse Samo (2).

Le second caractère de l'Aphrodite Uranie, d'après Artémidore, c'est d'être la mère de tout ce qui existe et la protectrice des laboureurs. C'est l'aspect que nous

(1) Artemidor., II, 37.

(2) *Æneid.*, I, 15.

lui trouvons sur les monnaies autonomes de Carthage frappées en Afrique, où elle a constamment les traits de Cérès, et dans les mystères, où, jusqu'à l'époque des persécutions chrétiennes, Cérès était la compagne de Saturne, c'est-à-dire de Baal-Hâmân. Enfin elle est la déesse des augures et des devins ; ce trait nous rappelle l'oracle de Tanit, si célèbre dans l'ancienne Carthage, et qui conserva sa célébrité jusque sous Pertinax.

Le bandeau du Musée de Constantine nous offre donc les trois aspects de la grande déesse de Carthage, ou plutôt les trois principes qu'elle représente : *Uranie*, *Pandémos*, *Pélagia*. Ce sont, à peu de chose près les trois principes que les Grecs ont personnifiés sous les traits de Junon, Vénus et Minerve, *Héra*, *Aphrodite* et *Artémis*. On s'étonnera peut-être de voir, confondus sous un même nom, des principes si différents. La faute remonte aux Phéniciens. Le nom d'Astarté avait une signification beaucoup plus large que celui de Vénus ; seulement, il s'est passé là ce qui s'est passé dans l'histoire du jugement de Pâris, c'est Vénus qui a remporté la pomme, et qui a éclipsé les déesses ses compagnes (1).

Philippe BERGER.

ÉROS SPHÉRISTE.

(Planche 4.)

La statuette que nous publions fait partie de la riche collection de M. Camille Lécuyer. Elle aurait été trouvée, dit-on, à Pagæ de Mégaride avec plusieurs autres figurines représentant des personnages du même cycle, dont l'Éros bachique ou Hyménée publié dans la pl. 20 de la *Gazette archéologique* de 1879. Elle représente *Éros* entièrement nu, sauf une ceinture enroulée autour de ses reins et dont les plis retombent par derrière. Sa taille et ses traits sont ceux d'un adolescent ; il a des ailes courtes et éployées. Sa tête est entourée de la couronne palestrique, στροφὸς, *strophium*, dont Hermès protecteur des exercices gymnastiques est souvent coiffé, ainsi que les lutteurs dans les jeux publics (2). Les jambes du dieu sont écartées, le pied gauche en avant, dans l'attitude d'un homme qui s'apprête à faire

(1) Cette comparaison, que l'on pourrait trouver un peu hasardée, nous la retrouvons mot pour mot dans saint Augustin. « Les mêmes hommes », dit-il, « veulent que la même déesse soit à la fois Vénus, la plus belle des étoiles, et puis la Lune ; Junon et Vénus à leur tour se disputent cet astre brillant, comme autrefois la pomme d'or. Car les uns appellent Lucifer l'astre de Vénus, les autres, l'astre de Junon. Mais, comme toujours, c'est Vénus qui a vaincu. » *De Civ. Dei*, VII, 15.

(2) Clarac, *Sur la Statue de Vénus Victrix*, p. 25; Frœhner, *Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre*, nos 195, 196, p. 219; Frœhner, *Catalogue de la coll. Barre*, n° 452.

un effort. Le bras gauche est serré contre le côté, et la main gauche, portée en avant, supporte une sphère ; la main droite s'appuie sur la sphère à la hauteur de la poitrine. C'est *Éros sphériste;* il va lancer la boule en lui imprimant de la main gauche un mouvement de bas en haut, de manière à lui faire décrire une courbe elliptique. Il regarde en avant, de face, vers le but qu'il se propose d'atteindre.

On sait que les attributs ordinaires du fils de Vénus, dans la mythologie post-homérique, sont l'arc, les flèches, le flambeau, la sphère, allégories qui représentent les blessures faites par l'Amour (1). La *sphæra* était originairement l'emblème du monde, de la souveraine puissance, et c'est le sens qu'il faut lui attribuer quand elle est un attribut de Cronos (2). D'après Jean le Lydien (3), elle était opposée au miroir, image du ciel éclatant; elle représentait la terre. Dans ce sens cosmique, elle figure encore entre les mains de Zeus enfant ; c'est la nymphe Adrastée, sa nourrice, qui lui a donné ce jouet (4). Zeus métamorphosé en serpent eut un fils, Zagreus, le Dionysos mystique, qui hérita de quelques attributs de son père : c'est ainsi que la sphæra eut sa place dans les mystères dionysiaques. Au témoignage de Clément d'Alexandrie (5), elle figure au premier rang parmi les σύμϐολα des mystères de Bacchus, et il n'est pas étonnant de la trouver comme symbolisant le dieu lui-même sur un autel : c'est ce qu'a nettement établi, ici même, M. Fivel (6).

La sphæra cosmique fut ensuite donnée par Aphrodite à Éros : Aphrodite l'avait reçue de Junon et de Minerve, quand elle promit à ces deux déesses d'engager l'Amour à rendre Médée amoureuse de Jason (7). La sphæra devient ainsi érotique, et ce caractère est accentué davantage encore dans Nonnos (8), où elle figure comme le prix de la lutte entre Éros et Hyménée : ce dernier la présente comme un habile ouvrage de sa mère Uranie, et comme reproduisant la beauté d'Argos. C'est peut-être une allusion au rôle cosmique de la sphère qu'il faut reconnaître dans un bronze du Louvre qui figure Éros, entièrement nu, le pied droit posé sur une sphère (9). Quoi qu'il en soit, dans les légendes popularisées par les poëtes orphiques, la sphère, entre les mains d'Éros, équivaut à une flèche amoureuse, et ce n'est pas

(1) Gerhard, *Ueber den Gott Eros*, 1850.

(2) Millin, *Galerie mythol.*, t. I, pl. II ; Gerhard, *Gesamm. akad. Abhandlungen*, t. II, p. 105 et 121.

(3) *De mens.*, IV, 38.

(4) Apoll. Rhod., *Argon.*, III, 132 et s. ; Æschyl. *Prometh.*, 936 ; Strab., XII, p. 588 ; Eustath. *ad Homer. Iliad.*, p. 355 et 1321 ; cf. L. Fivel, *Gaz. archéol.*, 1875, p. 118.

(5) Clem. Alex., *Protrept.*, II, 18 ; Euseb., *Praep. Evang.*, II, 2.

(6) *Gaz. archéol.*, 1875, p. 117.

(7) Apoll. Rhod., *Argon.*, III, 132 et s. ; Philostr. Jun., *Icon.*, 8.

(8) *Dionys.*, XXXIII, 67 et s.

(9) A. de Longpérier, *Notice des bronzes du Louvre*, n° 179, p. 42.

impunément que le cruel enfant la jette à quelqu'un. Souvent elle remplace Cupidon absent, et on la trouve figurant seule à côté de la déesse de la Volupté dont elle symbolise les jeux (1). D'autres fois, elle est à côté d'Éros et semble présider à une scène amoureuse (2). Un des plus curieux vases donnant une peinture de ce genre, que nous puissions citer, a été publié par O. Jahn (3) et décrit par M. de Witte. On y voit une table à quatre pieds sur laquelle est posée une sphæra; à droite, une femme pèse deux Amours placés dans les plateaux d'une balance. Cette composition rappelle la sphæra placée sur l'autel de Zagreus (4) et celle que l'on voit sur les monnaies de Trajan en Crète; elle rappelle aussi les monnaies de Lyon au type de l'autel de Rome et d'Auguste, et celles de Gordien III frappées à Thessalonique, où l'on voit un trépied supportant une ou plusieurs sphères (5). Mais elle se rapproche surtout de la peinture de Pompéi, connue sous le nom de la Marchande d'Amours (6), et d'un vase de la collection Lamberg qui représente Éros et Aphrodite sous la forme de Psyché (7). Ici, nous avons une scène qui va nous servir à expliquer le mouvement que figure l'Éros de notre terre-cuite. Sur le vase de Lamberg, l'Amour hermaphrodite joue avec une sphère qu'il lance à Vénus, debout en face de lui. Le dieu vient de lâcher la balle après lui avoir donné de la main droite une impulsion de bas en haut. C'est un autre moment du jeu que celui que représente notre statuette; mais c'est le même mouvement dans les deux cas, la même manière de lancer la balle; seulement, d'après la statuette, Éros va exécuter le mouvement déjà accompli sur le vase.

Un oxybaphon du Musée National de Naples nous donne une scène analogue dans la lutte de Vénus et de Proserpine pour la possession d'Adonis (8). Proserpine, parée d'un collier et la tête ceinte d'une bandelette, s'appuie sur une stèle qui porte l'inscription suivante : **ͰΙΗΣΑΝ ΜΟΙ ΤΑΝ ΣΦΙΡΑΝ**, *on m'a envoyé la sphère*. Éros, debout entre les deux déesses, jette en effet une balle à la Vénus infernale,

(1) Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céram.*, t. IV, pl. VIII, p. 141; voy. aussi p. 21 et 189, et t. I, pl. XVI, etc.

(2) Millingen, *Anc. uned. monum.*, pl. XIII; O. Jahn, *Beschr. d. Vasensamml. Kön. Ludwigs in München*, nos 806, 807; Stephani, *Vasensamml. d. Ermitage*, no 408; *Él. des mon. céram.*, t. IV, pl. XIV, LXVIII, LXXIV, etc.

(3) *Archäol. Beiträge*, pl. VIII, p. 217; J. de Witte, *Catal. Durand*, p. 224, no 665; cf. *Catal. of vases in the British Museum*, no 1370.

(4) *Gazette archéol.*, 1875, p. 117.

(5) Spanheim *ad* Callimach., p, 45; cf. Artaud, *Disc. sur les monnaies romaines au revers de l'autel de Lyon*, pl. I.

(6) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. V, p. 314.

(7) A. de Laborde, *Vases de Lamberg*, t. I, vign. VII, p. 23; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céram.*, t. IV, pl. XXXIII, p. 127 et 169.

(8) Millingen, *Anc. uned. monum.*, pl. XII; cf. Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céram.*, t. IV, pl. LX, p. 186; Heydemann, *Vasensamml. des Mus. zu Neapel*, no 2872.

tout en se tournant du côté de la Vénus céleste, qui paraît surprise et contrariée. C'est une allusion au récit de Panyasis, conservé par Apollodore (1), d'après lequel Proserpine ayant vu le jeune Adonis, en devint amoureuse et fut atteinte de ses traits ou de sa sphère. Gerhard a démontré la certitude de l'assimilation d'Adonis avec Éros (2). Millingen a rapproché aussi de cette scène ces vers d'Anacréon conservés par Athénée (3) :

Σφαίρῃ δηὖτέ με πορφυρέῃ
Βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
Νήνι ποικιλοσαμβάλῳ (4)
Συμπαίζειν προκαλεῖται.

« Éros aux cheveux d'or, me lançant à son tour une balle de pourpre, me provoque à folâtrer avec une jeune fille aux sandales de couleur. » Sur ce vase de Naples, le mouvement d'Éros pour lancer la balle est bien différent de celui de notre statuette. Éros ne fait pour ainsi dire que laisser tomber la sphère que sa main enveloppe par la partie supérieure. On peut faire la même remarque sur l'Éros sphériste d'une lampe trouvée à Pompéi (5) ; il en est de même pour un Amour de l'ancienne collection Barre qui tient une balle dans la main droite abaissée; il porte sur la tête une couronne en torsade comme celui de notre terre-cuite (6).

Quelquefois, la balle est lancée non point par Éros, mais par un éphèbe : le dieu ne fait que présider à la scène. C'est le cas qui se présente sur une péliké à figures rouges de fabrique apulienne, publiée par Gerhard (7). Nous voyons un éphèbe entre deux jeunes femmes, et, en haut, l'Amour hermaphrodite assis sur une colline. L'éphèbe tient d'une main une sphère et de l'autre un bâton noueux ; la femme assise devant lui étend les deux mains pour recevoir la sphère qu'il va lui lancer, tandis que la seconde placée derrière lui paraît manifester sa surprise. C'est, comme on le voit, une scène qui offre des analogies frappantes avec celle du vase de la collection Lamberg;

(1) III, 14, 4.
(2) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CXVI ; cf. *Ann. de l'Instit. archéol.*, t. XVII, p. 391.
(3) XIII, 72, p. 599.
(4) Hesych., v° *σάμβαλα, σάνδαλα*; Suid. et Phot., v° *σάμβαλα, ὑποδήματα.*
(5) *Herculanum et Pompéi*, t. VII, 3e série, pl. XLVIII.
(6) W. Frœhner, *Catal. de la collect. Barre*, n° 452.
(7) *Mysterienbilder*, pl. XI ; cf. Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXV, p. 213.

mais le geste de l'éphèbe pour lancer la sphère est bien différent de celui qui est exprimé par l'Amour sur ce vase et sur notre terre-cuite : il lève le bras à la hauteur de la tête, et enveloppe de sa main la partie supérieure de la sphère pour lui imprimer un mouvement de haut en bas, et n'avoir, pour ainsi dire, qu'à la laisser tomber comme s'il jouait à la balle au bond. Sur un vase de la seconde collection Hamilton, une jeune femme, Égine sans doute, enlevée par un aigle, laisse tomber une sphère de la même manière (1).

La balle ou la sphère étant l'attribut d'Éros, ce dieu dans les fictions poétiques est devenu le protecteur des jeux de balle, et son image présidait aux Gymnases entre celles d'Hermès et d'Hercule (2). Méléagre fait allusion à Éros joueur de balle quand il dit :

Σφαιριστὰν τὸν Ἔρωτα τρέφω· σοὶ δ' Ἡλιοδώρα,
Βάλλει τὰν ἐν ἐμοὶ παλλομέναν κραδίαν,
Ἀλλ' ἄγε συμπαίκταν δέξαι Πόθον· εἰ δ' ἀπὸ σεῦ με
Ῥίψαις, οὐκ οἴσω τὰν ἀπάλαιστραν ὕβριν.

« En moi, je nourris un Amour joueur de ballon ; à toi, Héliodora, il lance le cœur qui bondit dans mon sein. Que le Désir prenne part au jeu, car si tu rejettes mon cœur loin de toi, je ne supporterai pas cet outrage aux lois de la palestre (3). »

Je n'entrerai pas dans le détail des différents jeux de balle (σφαίρισμα) pour lesquels les Grecs et les Romains étaient si passionnés (4). Je dirai seulement que dans la palestre grecque, telle que l'a décrite Vitruve, on ne trouve pas de local spécial pour les jeux de balle ; les grands jeux, comme la balle commune (ἐπίσκυρος, ἐπίκοινος, ἐφεσική), la balle céleste (οὐρανία), la phæninde (φαινίνδα), la balle dite ἐφηβική, devaient s'exécuter en plein air, soit dans le stade, soit dans le xyste (5). Chez les Romains, au contraire, il y avait, dans les thermes publics et privés, une salle de jeu de paume appelée *sphaeristerium* (6).

Les Grecs avaient différentes expressions pour exprimer l'action de lancer la balle. On disait jeter (ῥίπτειν), lancer (βάλλειν, ἀφιέναι),

(1) Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, pl. XVI.

(2) Athen., XIII, p. 561; Eustath. *ad Odyss.*, Θ, 267; cf. A. S. Murray, *Gazette archéol.*, 1876, p. 97.

(3) Meleagr., *Carm.*, XCVII.

(4) Becq de Fouquières, *Les Jeux des anciens*, p. 176 et suiv.; W. Wachsmuth, *Hellenische Alterthumskunde*, t. II, p. 57 et s.

(5) Pollux, *Onom.*, IX, 104; Martial., *Epigr.*, XIV, 46.

(6) Suet., *Vespasian.*, 20; Plin. Jun., *Ep.*, II, 17; Lamprid., *Alex. Sev.*, 30; Galen., *De lusu pilae*, t. IV, p. 240 et 301.

envoyer (πέμπειν), projeter (προπέμπειν), relancer (ἐκπέμπειν, ἀντιπέμπειν), renvoyer (ἀνταφιέναι), repousser (ἀνταποφέρειν) (1). Il semble que notre Éros σφαιριστής va accomplir l'action exprimée par προπέμπειν, dans le jeu appelé ἐφηβική, parce qu'il était réservé aux adolescents (2). Il est sur le point de projeter en avant la sphère, mouvement déjà exécuté, nous l'avons dit, sur le vase de la collection Lamberg. Il est possible aussi de reconnaître, dans l'attitude d'Éros, le jeu qu'Oribase décrit comme il suit : « Il y a une troisième espèce de petite balle, plus grande que la précédente; on y joue en se plaçant à une certaine distance. Ce jeu est de deux espèces, selon qu'on reste en place ou qu'on court. Quand on reste debout, en place, on lance la balle avec force et en la suivant de la main; on y trouve un grand profit pour les bras et pour la justesse du coup d'œil. Le jeu de paume qu'on fait en courant, est tout aussi avantageux aux bras et aux yeux que le précédent; mais en outre il est utile aux jambes, à cause de la course, et à l'épine dorsale, à cause des flexions qu'il exige » (3). Il suffit de comparer notre statuette à la peinture du vase de la collection Lamberg pour reconnaître que, dans le premier cas, Éros exécute le jeu décrit par Oribase, en restant en place, tandis que, dans le second, l'Amour lance la balle en courant. Un autre vase de la collection Lamberg nous offre une scène fort curieuse, en ce que deux jeux différents paraissent y être à la fois représentés (4). Quatre femmes accompagnées de deux Éros dansent et jouent à la balle; l'une d'entre elles envoie son ballon à terre; elle joue seule à la balle au bond (ἀπόρραξις), sur laquelle Pollux nous donne ces détails : « Il fallait, dit-il, frapper la balle sur le sol pour la faire rebondir, puis atteindre la balle en mouvement en la renvoyant de nouveau avec la main se heurter au sol (5) ». Les autres personnages semblent jouer à la balle commune : un Éros étend les bras pour recevoir une balle que lui envoie sans effort une femme placée devant lui; à côté, une autre femme reçoit une balle d'un second Amour.

Bien différents sont l'attitude et le jeu exprimés par une autre série de monuments que nous allons examiner. C'est d'abord un Éros en marbre, du Musée du Louvre (6). Il étend les deux bras en l'air, presque verticalement, comme pour recevoir le ballon, et penche

(1) Pollux, *Onom.*, IX, 107; voy. Becq de Fouquières, *Les Jeux des anciens*, p. 191.

(2) Pollux, IX, 104.

(3) Oribase, *Œuvres compl*, éd. Bussemaker et Daremberg, t. I, p. 529-530.

(4) A. de Laborde, *Vases de Lamberg*, pl. XLVII, p. 62.

(5) Pollux, *Onom.*, IX, 105; Eustath. *ad Iliad.*, p. 1601, 33; Petron., *Sat.*, 27.

(6) Clarac, *Mus. de sculpt.*, t. IV, p. 145, et pl. 282, nº 1460. Une pierre gravée par Antiochos et publiée par Raspe a quelques analogies avec cet Éros : Raspe, pl. XLIII, nº 7064.

fortement la tête en arrière, comme pour éviter un choc. C'est le jeu de la grosse balle ou du ballon dont il est question dans l'Odyssée, quand Homère décrit les jeux célébrés en l'honneur d'Ulysse dans l'île des Phéaciens : « Halios et Laodamas prirent une belle balle couleur de pourpre qu'avait faite l'habile Polybe ; le premier la lança vers la blanche nuée en se renversant en arrière, l'autre, bondissant, la saisit habilement avant qu'elle retombât à terre (1) ». C'est ce jeu du ballon que décrit ainsi Oribase : « L'exercice de la grande balle ne diffère pas seulement par la dimension de l'instrument, mais aussi par la pose des bras ; car, dans tous les exercices dont nous avons parlé, les mains sont toujours placées plus bas que les épaules, tandis que, dans celui-ci, elles sont élevées au-dessus de la tête, et, par suite, la partie charnue des lombes est portée en arrière. Parfois, on marche sur la pointe des pieds en élevant le bras ; d'autres fois, on saute quand la balle passe par-dessus (2) ». Deux Éros de l'ancienne collection Barre exécutent ce mouvement ; ils ont les deux bras levés, la tête inclinée en arrière, et le corps replié et comme en arrêt, pour recevoir un objet volumineux venant d'en haut (3). Mais dans toutes ces représentations, nous voyons seulement Éros recevant un ballon qu'on lui lance ; nous savons aussi comment ce ballon était lancé, par des monnaies de Gordien III, frappées à Mæonia de Lydie (4). Elles nous présentent une allusion aux jeux Pythiens : trois personnages nus, sauf une large ceinture, jouent au ballon ; ils tiennent la sphæra sur le poignet, et ils vont lui donner un coup violent, avec l'avant-bras qui est, à cet effet, recouvert d'une sorte de brassard : les Romains appelaient ce jeu, ballon de poing, *follis pugilatorius*. Un Éros en bronze, du Louvre, dans l'attitude d'un sphériste, a également les poignets ornés de brassards, et M. de Longpérier propose d'y reconnaître un génie du ceste (5).

Sur les vases peints, la sphæra paraît assez souvent traversée, sur son pourtour, par des bandes de diverses couleurs : ce sont les lanières de cuir qui servaient à lui donner plus de consistance et de cohésion, ou plutôt les différentes bandes d'étoffe ou de cuir cousues ensemble sur son pourtour. C'est pour cela que les auteurs anciens nous parlent de balles de plusieurs couleurs : σφαῖρα ποικίλη (6), δωδε-

(1) *Odyss.*, Θ, 372 ; Pollux, IX, 104.

(2) Oribase, *Œuvr. comp.*, t. I, p. 530.

(3) Frœhner, *Catal. de la coll. Barre*, nos 453 et 458.

(4) Mercurialis, *De arte gymnastica*, p. 89 ; Artaud, *Disc. sur les monnaies romaines au revers de l'autel de Lyon*, pl. VII ; Böttiger, *Amalthea*. t. I, p. 27 ; F. Osann, *Archäol. Zeitung*, 1847, p. 88-89 ; Becq de Fouquières, *Jeux des anciens*, p. 209.

(5) A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n° 175, p. 41 ; autre, n° 176, p. 42.

(6) Dio Chrysost., *Orat.*, LXXIV, p. 399.

κάσκυτος σφαῖρα (1), *σφαῖρα ῥαπτή* (2); Ovide parle de balles nuancées, piquetées (3). Hésychios définit la balle (*πάλλα*) une sphère fabriquée avec des tissus diversement coloriés (4). La balle que Vénus donne à Cupidon, d'après le passage des *Argonautiques* que nous avons cité, est « une boule creuse et à jour, formée de cercles d'or, entre lesquels serpente un lierre; lorsqu'on la jette en l'air, elle trace, en retombant, un sillon de lumière, pareil à celui que laisse après elle une étoile qui tombe du firmament ».

Cependant, les monuments, les vases peints nous montrent aussi la balle d'une seule couleur : la sphæra avec laquelle Halios et Laodamas jouent dans l'île des Phéaciens était couleur de pourpre (5). Dans un fragment d'Anacréon, que nous avons cité, Éros jette une balle de pourpre (6); Claudien parle d'une balle couleur d'or (7), et Pétrone de balles vertes (8).

D'après la donnée mythologique, la sphæra est quelquefois échangée avec la pomme, et il n'est pas toujours facile de reconnaître, sur les monuments, si Éros tient une sphæra ou une pomme (9). L'une et l'autre sont des symboles érotiques, et Éros jette la pomme aussi bien que la sphère. Aristophane, dans les *Nuées*, fait dire au Juste s'adressant au jeune homme :

> Μήδ' εἰς ὀρχηστρίδος εἰσάττειν, ἵνα μὴ πρὸς ταῦτα κεχηνὼς
> Μήλῳ βληθεὶς ὑπὸ πορνιδίου, τῆς εὐκλείας ἀποθραυσθῇς (10).

« Tu n'iras pas voir de danseuse, de peur qu'en la regardant avec plaisir, la courtisanne ne te jette la pomme et que tu ne perdes ta réputation. » Suidas dit aussi : Βάλλειν μήλοις ἐπὶ τῶν τυγχανόντων, ὧν ἐρῶσι, « Jeter des pommes à ceux qu'elles rencontrent et dont elles deviennent amoureuses (11) »; et Virgile :

> *Malo me Galatea petit lasciva puella* (12).

(1) Plat., *Phæd.*, p. 110.
(2) Glauc., *Epigr.*, XII, 44, 2.
(3) *Pictasque pilas :* Ovid., *Metamorph.*, X, 262.
(4) Hesych., v° πάλλα.
(5) *Odyss.*, Θ, 370.
(6) Athen., XIII, p. 599.
(7) Claudian., *Encom. Seren.*, *auratam jaculata pilam.*
(8) *Sat.*, 27 : *pila prasina.*
(9) V. Stackelberg, *Gräb. d. Hell.*, pl. XVII, 3; Gerhard, *Archäol. Zeitung*, 1849, p. 12; Panofka, *Coll. Gargiulo*, n° 285, dans l'*Archäol. Zeitung* de 1848, p. 301 ; Clarac, *Mus. de sculpt.*, n° 1469, A, pl. 650, A, t. IV, p. 147, et n° 1843, pl. 651, t. IV, p. 151.
(10) *Nub.*, 983-984; Schol. *a. h. l.*
(11) Suid., v° Βάλλειν μήλοις.
(12) *Eclog.*, III, 64. Cf. sur le mythe de Mélos et de Pélia : Serv. *ad* Virg., *Eclog.*, VIII, 37; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céram.*, t. IV, p. 186 et 227.

La pomme, dans la mythologie grecque et romaine, joue donc souvent le même rôle que la sphæra : ces deux attributs, dans la main d'Éros, symbolisent la même idée, et remplacent les flèches de l'amour. La pomme comme la sphère avait été donnée à Éros par sa mère, et l'on sait combien sont fréquentes les représentations où Vénus tient une pomme à la main (1).

Ernest BABELON.



On a signalé (2) comme un des sujets qui se rencontrent fréquemment parmi les terres-cuites de Tanagra, la femme à sa toilette, qui arrange sa coiffure en se

(1) Voy. Gerhard, *Gesamm. Abhandl.*, pl. XXVIII, nº 5; et l'*Aphrodite Antheia* publiée par M. Fivel dans la *Gazette archéol.*, 1879, pl. 16 et p. 94.

(2) Frœhner, *Catalogue Albert Barre*, p. 52.

regardant dans un miroir rond en forme de boîte. Ce sujet familier, dans ses répétitions, offre d'assez nombreuses variantes. Le plus ordinairement la femme est assise, comme dans une figurine que la *Gazette archéologique* a publiée il y a deux ans (1). Le croquis que nous donnons aujourd'hui reproduit, à moitié des proportions de l'original, la composition d'une statuette tanagréenne appartenant à S. A. R. Monseigneur le duc d'Aumale. Ici la femme qui s'aide du miroir pour achever d'ajuster sa coiffure, est agenouillée à terre. C'est un motif nouveau, et dont nous ne connaissons pas d'autre exemple. On ne saurait rien voir de plus naturel ni de plus heureusement gracieux que l'attitude et le mouvement de cette figure.

E. de CHANOT.



A M. Fr. Lenormant.

Monsieur,

Vers le mois de septembre dernier, il me fut signalé qu'une dalle tumulaire était reléguée dans le jardin d'une maison portant le numéro 6 de la rue du Val-de-Grâce. Je m'y rendis aussitôt pour sauver ce monument de la destruction, en en faisant l'acquisition, sauf à le céder au Musée Carnavalet, si cette pierre avait un certain intérêt.

(1) 1878, pl. 10.

Au lieu d'une pierre tumulaire, je ne trouvai que la sixième partie d'une tombe, malheureusement sans inscription, de la deuxième moitié du XVIe siècle. Ce fragment me parut cependant assez intéressant par la richesse de sa décoration et la présence des deux blasons des défunts. J'offris un prix que le vendeur n'accepta pas, et j'allais m'éloigner sans conclure de marché, quand cet individu me dit : « Mais j'ai là dans les gravois, près du fumier, une pierre sculptée qui fera peut-être mieux votre affaire ». Effectivement, malgré la malpropreté dont elle était recouverte, je reconnus bien vite que j'avais devant les yeux un ex-voto des premiers siècles L'affaire fut bientôt conclue, et voici, Monsieur, comment je suis devenu possesseur de cet intéréssant monument.

Aujourd'hui j'ai l'honneur de vous en adresser un dessin réduit au quart de la grandeur originale, très heureux si cette petite découverte pouvait être utile à la science et trouver place dans votre belle publication périodique.

Paris, 5 février 1880.

Ch. FICHOT.

Le plus grand nombre des stèles votives africaines en l'honneur de Saturne provient de Sétif, Mons et Djimilah, c'est-à-dire de la région montagneuse située à l'entrée de la Petite Kabylie. La plupart de ces stèles, dont beaucoup sont conservées au Louvre, sont divisées en trois registres, dont le premier contient le buste de Saturne, ordinairement voilé, seul ou accompagné d'attributs ; le second renferme le sacrificateur accomplissant le vœu ; le troisième contient l'inscription. Dans quelques-uns de ces monuments, cependant, le nom du dieu se trouve au-dessus du premier compartiment, tandis que les noms des consécrateurs sont gravés au-dessous du second ; le troisième contient alors la représentation de la victime offerte (1).

Dans une autre contrée également montagneuse, au milieu des ruines qui couvrent les pentes septentrionales de l'Aurès, les monuments votifs en l'honneur de Saturne se rencontrent fréquemment. A Khenchela (l'antique *Mascula*), ces stèles offrent à peu près les mêmes dispositions qu'à Sétif et à Mons (2). A Lambèse, au contraire, ces monuments présentent une particularité : c'est que le buste de Saturne voilé et barbu, placé dans le registre supérieur, y est toujours accompagné à droite et à gauche des bustes du Soleil et de la Lune. En outre, ces monu-

(1) *Explor. scientif. de l'Algérie*, *Archéologie* par Delamare, pl. 93, n° 2 ; 94, n° 4 ; deux stèles provenant de Mons. *Architecture* par Ravoisié, t. I, pl. LVI ; monument trouvé à Djimilah.

(2) *Bullet. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1876, p. 72 et s.

ments sont de dimensions moindres que ceux dont il était question tout à l'heure ; ils ne se composent que de deux compartiments. Le registre inférieur contient un homme debout et un bélier; quelquefois, à la place du bélier, un autel avec la tête du même animal. Ces stèles se rencontrent fréquemment dans les ruines ; on peut en voir plusieurs encastrées dans les murs des maisons de Lambèse, et spécialement dans la maison des Sœurs. C'est à cette catégorie que paraît appartenir le bas-relief de M. Fichot, qui a appartenu au commandant Delamare, et dont l'inscription a été publiée par M. Léon Renier, sous le nº 1543 de ses *Inscriptions de l'Algérie*. Les ruines de Timgad (l'antique *Thamugadis*), dont il provient, sont du reste très rapprochées de Lambèse.

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

J'ajoute à mon tour quelques observations à celles de M. Héron de Villefosse, au sujet du fragment de stèle votive si heureusement retrouvé par M. Fichot dans des conditions très inattendues. Il me paraît, en effet, un monument d'une importance exceptionnelle pour l'étude de la religion punique des provinces africaines, telle qu'elle subsistait, affublée d'un vêtement classique transparent, au temps de la domination des Romains.

D'après la comparaison avec les autres bas-reliefs de la même classe, que vient de rappeler notre savant collaborateur, et spécialement avec ceux de Lambèse, ce n'est pas Saturne qu'il faut reconnaître dans le personnage barbu et voilé, placé sous une niche et dont la tête subsiste seule au registre inférieur; c'est le prêtre C. Nonius Donatus accomplissant son vœu, conformément aux termes de l'inscription : SATVRNO AVG*usto* SAC*rum.* C NONIVS DONATVS SACERD*os* VOTVM SOLVIT. L'image du dieu auquel est faite la dédicace doit être cherchée dans les sculptures du registre supérieur. Et en effet, nous y voyons, entre les deux bustes du Soleil et de la Lune, une figure de Saturne, caractérisée à ne pas s'y méprendre par les deux attributs du voile qui couvre sa tête et de la harpé qu'il tient à la main.

Mais ici l'attitude donnée au dieu est absolument nouvelle ; nous n'en connaissons jusqu'à présent d'exemple sur aucune des stèles d'Afrique dédiées à Saturne, ni sur aucun autre monument de quelque classe que ce soit. Il est couché sur des coussins, et la pose générale de son corps, celle en particulier de son bras gauche derrière sa tête, est la pose consacrée dans les œuvres de l'art antique pour exprimer le repos, et même le sommeil. C'est, par exemple, celle des figures classiques d'Ariadne endormie à Naxos.

Il me semble donc que nous avons ici l'expression plastique d'une donnée capitale dans les religions sémitiques ou syro-phéniciennes, celle du sommeil hivernal du dieu solaire, qui se reproduit périodiquement chaque année.

Tout le monde connaît le beau récit qui se lit dans la Bible, au premier livre des Rois (le troisième dans le système de désignation de la Vulgate latine), quand il s'agit de faire prononcer le ciel même entre les deux religions qui se disputent Israël. La scène se passe sur le Carmel ; le prophète Élie, d'un côté, les quatre cent cinquante prophètes de Baal et les quatre cents prophètes d'Astarté entretenus par la reine Jézabel, de l'autre, ont élevé en présence du peuple deux vastes bûchers d'holocauste, l'un à Yahveh, l'autre à Baal ; il s'agit de savoir sur lequel descendra le feu céleste pour consumer les victimes. Les prophètes de Baal appellent depuis plusieurs heures leur dieu à grands cris, et aucun miracle ne se produit. Élie les raille en ces termes : « Criez bien fort, puisqu'il est dieu ; sûrement il est absorbé dans une méditation, ou bien il est occupé à un travail, ou il est en voyage ; peut-être aussi qu'il dort et qu'il finira par se réveiller (1) ». Ainsi que l'a reconnu Movers (2), chacune des phrases contient ici une allusion satirique à un des mythes que l'on racontait sur le dieu, sur ses travaux, pareils à ceux de l'Héraclès grec, sur ses lointains voyages et sur son sommeil périodique.

En effet, la dernière indication est éclaircie par la fête du « réveil de Melqarth », ἔγερσις Ἡρακλέους, célébrée à Tyr au mois syro-macédonien de péritios (3). L'époque de cette fête est celle du 25 décembre, jour où les Sarraceni fêtaient, au dire de saint Épiphane (4), la renaissance du jeune Soleil, entrant à minuit dans un sanctuaire souterrain, d'où le prêtre ressortait bientôt en criant : « La vierge a enfanté, la lumière va recommencer à croître ». A la même date avait lieu le *natalis Solis Invicti* dans le culte oriental du Soleil, implanté à Rome au IIIe siècle (5), et aussi la grande fête perse de Mithra (6), né de la pierre au fond d'une grotte obscure (7). On sait que c'est le désir de déraciner ces fêtes essentiellement populaires, en les remplaçant par une fête de la religion nouvelle, qui fit fixer, dans le commencement du IVe siècle, au 25 décembre, par les chefs de l'Église d'Occident, la célébration de la naissance du Christ, dont l'anniversaire exact était inconnu (8). Le Christ était pour eux, dans un sens spirituel, le soleil nouveau,

(1) I Reg., XVIII, 27.

(2) *Die Phœnizier*, t. I, p. 386.

(3) Joseph., *Antiq. jud.*, VIII, 5, 3 ; cf. *Contr. Apion.*, I, 18.

(4) *Ap.* Schol. Gregor. Bodley., p. 43 ; cf. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 1227.

(5) Preller, *Rœmische Mythologie*, p. 756.

(6) Hammer, dans les *Wiener Jahrbücher der Literatur*, 1818, I, p. 107 ; voy. surtout la dissertation de Windischmann, *Mithra, ein Beitrag zur Mythengeschichte des Orients*, Leipzig, 1857.

(7) S. Justin., *Contr. Tryphon.*, 70 ; cf. Eubul. *ap.* Porphyr., *De antr. Nymph.*, 6.

(8) Voy. les notes du P. Petau sur les œuvres de l'empereur Julien, p. 87.

sol novus, dont les païens célébraient la naissance physique au jour où cet astre recommence à monter dans les cieux (1).

Dans la fête tyrienne du « réveil de Melqarth », on offrait des cailles en sacrifice au dieu, en souvenir, disait-on, de ce que, dans son expédition en Libye, il avait été tué par Typhon, mais que son compagnon Iolaos l'avait ressuscité en lui faisant respirer l'odeur d'une caille (2). Iolaos est ici manifestement le Yôl des inscriptions puniques (3), le dieu fils de la triade de Carthage (4), qui joue auprès de son père le rôle de serviteur auxiliaire, de *malâk* ou ange pour parler le langage de la théologie sémitique (5).

Apollodore (6) raconte que Typhon, dans sa lutte fameuse contre le maître de l'Olympe (7), bien que blessé par la foudre de Zeus, enlaça le dieu dans ses replis de serpent et parvint à lui arracher les nerfs de ses bras et de ses jambes, ce qui laissa sans force le roi des immortels et assura momentanément la domination de Typhon sur l'univers, jusqu'au moment où Zeus fut parvenu à recouvrer ses nerfs. Ce récit bizarre, où les nerfs de Zeus sont le symbole des liens qui maintiennent l'harmonie de l'univers, n'est autre qu'une variante de celui que nous venons de rappeler. Nonnos de Panopolis, qui a recueilli tant de mythes de la Phénicie, développe curieusement celui-ci dans le premier livre de ses *Dionysiaques*.

Zeus, dépouillé par Typhon de sa foudre et de la harpé qui a été avant lui l'arme de son père Cronos, en même temps que le monstre lui arrachait ses nerfs, appelle Cadmos à son secours. Il promet au héros tyrien, si celui-ci parvient à lui rendre ses forces et ses armes, de le proclamer le sauveur et le restaurateur de l'harmonie de l'univers, et, comme tel, de lui donner Harmonie pour épouse. Cadmos se charge de l'entreprise et part pour le pays des Arimes. Déguisé en berger, il se présente en jouant de la flûte auprès de la grotte où réside Typhon et où il a caché les nerfs de Zeus. Charmé des sons de l'instrument, le monstre sort de son antre, et Cadmos s'enfuit à sa vue. Mais Typhon l'appelle, le rassure, lui demande de s'arrêter et de

(1) Voy. Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, trad. Guigniaut, t. I, p. 364.

(2) Eudox. *ap.* Athen., IX, p. 392; Eustath. *ad Odyss.*, Θ, p. 1702.

(3) Voy. ce que nous en avons dit dans la *Gazette archéologique*, 1876, p. 127.

(4) Polyb., VII, 9; A. Maury, dans Guigniaut, *Religions de l'Antiquité*, t. II, p. 1040; Fr. Lenormant, *Gaz. archéol.*, 1876, p. 126.

(5) Sur cette conception du *malâk* divin et son importance dans les religions sémitiques, outre l'article de M. Philippe Berger publié dans la présente livraison de notre recueil, voy. du même savant, *L'Ange d'Astarté*, *étude sur la seconde inscription d'Oum-el-Awamid*, dans *La Faculté de Théologie protestante de Paris à M. Édouard Reuss* (Paris, 1879, in-4°), p. 37-55.

(6) I, 6, 3.

(7) Dans le récit mythologique ordinaire, depuis les poésies homériques (*Iliad.*, B, 782 et s.), l'antagoniste divin de Typhon est Zeus; c'est encore ainsi que Phérécyde de Syros avait raconté cette fable d'origine phénicienne (Apollon. Rhod., *Argon.*, II, 1208-1215; Schol. *a. h. l.*; voy. mes *Origines de l'histoire*, p. 570-577). Mais Virgile (*Æneid.*, VIII, 298) substitue Hercule-Melqarth à Zeus-Baal, de la même façon que le récit de Tyr.

reprendre sa musique. Une conversation s'engage entre eux, et Cadmos dit que le son de sa flûte n'est rien, qu'il fera entendre une bien plus belle musique si Typhon lui donne des cordes pour remonter sa lyre, brisée par la foudre des Olympiens. Typhon se laisse tromper par ces paroles et remet à Cadmos les nerfs de Zeus pour en faire des cordes à sa lyre. Cadmos les saisit avec empressement et s'enfuit au plus vite pour les porter à Zeus, qui rentre ainsi en possession de ses forces, qui peut désormais combattre son ennemi et le vaincre. Le son de la flûte est ici le symbole de l'harmonie cosmique. Aussi « Typhon l'écoute, mais sans pouvoir la comprendre (1) », et Pindare (2) demeure fidèle au même symbolisme en représentant le monstre de la Cilicie comme un ennemi de la musique. Ceci nous fait entrevoir quel mythe Evhémère avait travesti quand il prétendait qu'Harmonie était une joueuse de flûte et Cadmos un cuisinier (3).

Déjà, vers la xxxiiie Olympiade, le poëte cyclique Pisandre avait chanté l'intervention de Cadmos comme auxiliaire et conseiller de Zeus dans sa lutte contre Typhon (4). Tout ce que Nonnos attribue ici au fils d'Agénor, Apollodore (5) le met sous le nom d'Hermès. De même, sur le vase apulien publié par M. Heydemann (6), c'est Hermès qui sert d'aurige au char dans lequel est monté Zeus, armé du foudre avec lequel il renverse dans la mer Typhôeus anguipède, sur la tête de qui s'abat le rocher de l'île Pithécuse (7) ou de l'Etna (8), tandis que le vent Typhaon (9) essaie en vain de le défendre en soufflant violemment. Une telle substitution montre clairement que Cadmos est ici le Qadmôn phénicien, entendu comme synonyme de Qadmièl, celui qui se tient devant le dieu, qui marche devant lui, son ministre, son messager, son ange. Qadmôn, Qadmièl, Yôl, Malâk sont des dénominations adéquates que l'on donne indifféremment au dieu fils des triades phéniciennes, ange et ministre de son père. Et c'est bien le rôle d'un véritable Malâk-Baal que remplit Cadmos quand il est envoyé dans le monde à la recherche de sa sœur Europe par son père Agénor, dont le nom n'est autre qu'une traduction grecque de Baal (10). Grâce à sa qualité de *Malâk*, le dieu fils des triades phéciennes est fréqemment assimilé à Hermès (11), d'où ses appellations de Qadmôn et de Qadmièl ont été tout naturellement identifiées de très bonne heure aux appellations grecques de Κάδμος et Καδμῖλος (12), pour Κάσμος (κόσμος) et Κασμῖλος,

(1) Nonn., *Dionys.*, I, 520.
(2) *Pyth.*, I, 31.
(3) Athen. XVI, p. 658.
(4) Olympiodor. *ap.* Plat., *Phaed.*, p. 251.
(5) I, 6, 3.
(6) *Zeus im Gigantenkampf*, Halle, 1876.
(7) Virg., *Æneid.*, IX, 716; Serv. *a. h. l.*
(8) Æschyl., *Prometh.*, 351 et s.; Pindar., *Pyth.*, I, 29 et s.; Ovid., *Heroid.*, XV, 11: *Fast.*, IV, 491.
(9) Hesiod., *Theogon.*, 869.
(10) Movers, *Die Phœnizier*, t. II, 1re part., p. 131.
(11) Voy. ce que j'en ai dit ici même, 1876, p. 127 et s.
(12) Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 500-502 et 513-522; article *Phœnizier* dans l'Encyclopédie d'Ersch et Grüber, p. 394.

qui étaient des noms de l'Hermès pélasgique envisagé comme l'auteur de l'ordonnance du monde et celui qui la maintient (1).

Le mythe sur lequel se fondait la fête tyrienne du « réveil de Melqarth », ἔγερσις Ἡρακλέους, le fait sortir d'un évanouissement, d'une mort temporaire ; celui de la lutte de Zeus et de Typhon montre le dieu reprenant ses forces après avoir été énervé ; les railleries du prophète Élie font allusion à un sommeil (ce que le grec exprimait par le terme de κατευνασμὸς), suivi d'un réveil; enfin d'autres, parmi les rites que nous avons rappelés, ont trait à une renaissance du dieu sous la forme d'enfant. après un trépas sous la forme d'adulte. Ce sont là, dans le langage symbolique des religions de l'antiquité, autant de façons synonymes de rendre l'idée du moment où le soleil, à la suite du solstice d'hiver, après avoir paru succomber sous les coups du principe du froid, de la mort et des ténèbres, reprend sa marche ascendante vers un nouveau triomphe de sa puissance à l'été. Leur synonymie est parfaitement indiquée par Plutarque (2) quand, parlant du mythe de la mort temporaire de Dionysos, lequel appartient à la même famille, il fait remarquer la coïncidence de la cérémonie funèbre et mystérieuse qui se célébrait à Delphes sur le tombeau du dieu, tandis que le même jour, et à la même heure, les femmes réunies sur le Parnasse réveillaient à grands cris Dionysos *Licnitès*, c'est-à-dire le dieu nouveau-né porté dans le van mystique qui lui sert de berceau (3).

C'est un fait bien connu, signalé déjà dans l'antiquité par Servius (4), que le Saturne adoré dans les provinces d'Afrique au temps des Romains est une des traductions cherchées dans la mythologie classique pour le Baal-Hâmân de Carthage (5). Déjà les Phéniciens eux-mêmes avaient admis l'identification de ce dieu avec El ou Il, que les Grecs rendaient par Cronos, puisqu'il était dit dans le livre de Sanchoniathon, traduit par Philon de Byblos, que El-Cronos, après avoir été détrôné par Zeus-Baal, s'en était allé régner en Libye (6). C'est un Saturne solaire, comme Servius le dit en termes formels, qui tend ainsi à s'assimiler à Melqarth, l'Hercule solaire, et qui rentre dans la catégorie des dieux frappés périodiquement d'une mort ou d'un sommeil temporaire, suivi de réveil. Et à ce

(1) Fréret, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, anc. sér., t. XXVII, p. 18; Welcker, *Kretische Colonie in Theben*, p. 23 et s.; *Griechische Gœtterlehre*, t. I, p. 330; Fr. Lenormant, article *Cabiri* dans le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de MM. Daremberg et Saglio, p 760.

(2) *De Is. et Osir.*, 35.

(3) Voy. *Gazette archéologique*, 1879, p. 21.

(4) *Ad* Virg., *Æneid.*, I, 729.

(5) De là la traduction de Tanith, sa parèdre, par Ops dans un certain nombre d'inscriptions de l'Algérie, pour se conformer à la donnée du vieux couple latin de *Saturnus* et *Ops;* de là aussi la traduction exceptionnelle de cette déesse par Cérès : Ruinart, *Act. mart. sincera*, p. 100, § XVIII.

(6) Fragment du traité *Des Mois* par Jean Laurentios Lydos, publié par Hase à la p. 274 de son édition du traité *De ostentis* du même auteur.

point de vue, il est important de noter que, dans la narration tyrienne, l'ἔγερσις Ἡρακλέους était placée en Libye, c'est-à-dire dans le pays appartenant spécialement à Baal-Hâmân, et que celui qui le réveillait était Yôl, que nous ne connaissons jusqu'à présent dans les documents indigènes que comme *malàk* du dieu de Carthage. Nous sommes donc en droit de conclure de la stèle de M. Fichot qu'on prêtait en Afrique à Baal-Hâmân ou à Saturne un sommeil et un réveil semblables à ceux du Melqarth de Tyr et du Baal du livre des Rois, et que c'est ce κατευνασμὸς qui est représenté dans les sculptures du monument.

Il est vrai que si la pose du Saturne de ce monument est celle du sommeil, il a pourtant les yeux ouverts. Ici, je crois, il faut se souvenir de la croyance populaire de l'antiquité, qui prétendait que le lion dormait avec les yeux ouverts (1). Car le lion, animal essentiellement solaire, est un des symboles de Baal-Hâmân ou du Saturne africain. Une lampe de terre cuite du Musée de Constantine représente le dieu assis sur un lion courant (2). Sur une stèle votive trouvée à Mons, Saturne debout a un lion près de lui (3); sur une autre, de Khenchela, on voit une tête de lion à côté du buste de Saturne (4). Signalons encore les stèles votives de Sétif, sur lesquelles, à un registre inférieur à celui où est figuré Saturne, on voit les Dioscures ayant entre eux deux la tête d'un lion avec sa dépouille (5), sujet emprunté à quelque mythe local que nous ne connaissons pas. On a lieu d'être frappé de l'aspect léonin que le sculpteur a donné ici au visage de son Saturne; il semble presque léontocéphale, et cet aspect est tellement accusé qu'on peut croire qu'il a été intentionnellement cherché. Le dieu solaire est de son essence un dieu vigilant, et quand il dort, c'est comme le lion, son emblème, en gardant les yeux ouverts.

Si l'on se reporte au bandeau d'argent du Musée de Constantine (6), que M. Philippe Berger commente avec une science si ingénieuse, on se convaincra facilement qu'il devait porter à ses deux extrémités, quand il était intact, les deux bustes du Soleil et de la Lune, qui sur la stèle de Timgad et sur celles de Lambèse accompagnent le Saturne ou Baal-Hâmân, et cela aux mêmes places, le Soleil à gauche et la Lune à droite. Le dernier buste seul est conservé dans l'état actuel. Le bandeau a été trouvé près de Batna; une semblable analogie entre des monuments de la même région et se rattachant au même culte n'a donc rien qui doive surprendre.

François LENORMANT.

(1) Ælian., *Hist. anim.*, V, 39; Plutarch., *Sympos.*, IV, 5, 2; S. Epiphan., *Ad physiol.*, 2; Horapoll., *Hieroglyph.*, I, 19.

(2) Héron de Villefosse, *Bullet. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1878, p. 160.

(3) Delamare, *Explor. scientif. de l'Algérie*, *Archéologie*, pl. 96, nº 1.

(4) *Rec. de la Société archéologique de Constantine*, t. XVIII, pl. XIV, nº 1; Héron de Villefosse, *Bullet. de la Soc. des Antiquaires*, 1876, p. 73, nº III.

(5) Delamare, ouvr. cit., pl. 80, nº 1, et pl. 82; L. Renier, *Inscr. de l'Algérie*, nº 3317.

(6) *Gazette archéologique*, 1879, pl. 21.



L'intéressante figure d'applique en bronze, dont nous plaçons ici le dessin, a été trouvée dans l'Italie méridionale, et fait aujourd'hui partie des collections du Musée Thorvaldsen à Copenhague. Elle nous a paru digne d'être placée sous les yeux des savants, mais elle ne nécessite pas un développement de commentaire érudit. Tout le monde y reconnaîtra, en effet, dès le premier coup d'œil une représentation de *Scylla*, rentrant dans les données ordinaires de la figuration de ce personnage mythologique, aux formes à moitié humaines, à moitié de monstre marin, avec les têtes de chien qui sortent de sa ceinture, et dont les aboiements rappellent le fracas des flots contre le rocher où la fille de Phorcys était censée résider. La Scylla de notre applique de bronze offre surtout une frappante ressemblance avec celle qui décore le casque de Minerve sur les belles monnaies de Thurium (1), et dont la pose est la même. Cependant elle s'en écarte par un détail important. La partie postérieure de son corps, celle qui appartient entièrement au monde des êtres

(1) On en trouve une très belle reproduction phototypique à la pl. III, fig. c 17, de l'excellent *Guide to the select greek and roman coins exhibited in electrotype*, que M. Barclay V. Head vient de publier au nom de l'administration du Musée Britannique.

marins, au lieu de finir en queue de poisson, comme d'habitude, se termine par la tête d'une *pistrix* pareille à celle que Hiéron Ier fit placer à l'exergue des monnaies de Syracuse, pour commémorer sa victoire navale sur les Étrusques. C'est une circonstance très rare et que nous ne retrouvons que sur un fort petit nombre de monuments. M. Feuardent a précisément entre les mains dans ce moment une grosse gourde plate de terre cuite non vernie, peinte de couleurs claires sans cuisson, qui provient d'un tombeau de Canosa en Apulie. Sur chacune des faces planes de la panse du vase est représentée en relief une *Scylla*, vue de face et brandissant un glaive. La partie inférieure de son corps se bifurque en deux dragons marins terminés par des têtes dressées, analogues à celle que nous voyons ici à la même place.

E. DE CHANOT.

MIROIR GREC.

(PLANCHE 5.)

On sait que les miroirs grecs ornés de dessins au trait sont encore peu nombreux. En 1867, Gerhard n'en connaissait aucun (1). En 1873, en publiant le miroir de *Corinthos* et de *Leucas*, je pouvais compter six miroirs grecs à *graffiti* (2). L'intéressante monographie de M. Mylonas sur les Ἑλληνικὰ κάτοπτρα (3), parue en 1876, porte ce nombre à dix, dont j'ai donné le catalogue dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* de 1877 (4); à cette liste il faut ajouter :

11e miroir, un disque décoré d'une tête de profil, mis en vente à Paris le 10 avril 1876 (5);

(1) J. de Witte, *Les miroirs chez les anciens*, Bruxelles, 1872, p. 22; Dumont, *Revue archéologique*, t. XVII, 1868, p. 89. Cependant Lyon possédait, depuis 1844, un miroir corinthien, orné au trait. Voy. Comarmond, *Catalogue du Musée de Lyon*, no 312, p. 300 et 301; J. de Witte, *Revue arch.*, t. XVII, 1868, p. 372.

(2) *Monuments grecs*, 1873, p. 23; Benndorf, *Arch. Zeitung*, 1868, p. 77; Fœrster, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1870, p. 38; J. de Witte, *Les miroirs chez les anciens*, p. 24.

(3) Ἑλληνικὰ κάτοπτρα, ἀρχαιολογικὴ διατριβὴ, ὑπὸ Κ. Δ. Μυλωνᾶ, ἐν Ἀθήναις, 1876, in-8o.

(4) *Miroirs grecs*, p. 108.

(5) Le no 5 n'est pas un miroir, mais une plaque de bronze décorée d'une Victoire au trait. *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1876, p. 144.

12e, le miroir d'Apollas de la collection du commandant Oppermann, aujourd'hui au Cabinet des Antiques, depuis longtemps publié, et dont l'authenticité ni le caractère grec ne sauraient être méconnus (1);

13e, un miroir représentant une femme et Éros, que j'ai décrit dans les *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1878, p. 112.

Deux nouveaux miroirs, qui doivent porter, si je ne me trompe, les numéros 14 et 15, ont été récemment mis en vente à Paris.

Le numéro 14 est en forme de boîte, d'un style remarquable, orné d'un bas-relief et d'un *graffito*. Il est à regretter que le caractère trop libre des deux tableaux, qui représentent l'un et l'autre un homme et une femme, ne permette pas de les publier. Ce miroir appartient à la même époque que celui de Corinthos et de Leucas.

Le numéro 15, dont nous donnons la gravure dans la planche 5, est une œuvre singulière, d'un travail très négligé; nous le publions surtout à titre de curiosité, pour soumettre aux savants un document étrange qui ne peut manquer de les intéresser.

Le dessin est très dur, mais la reproduction ci-jointe exagère encore cette dureté; on peut croire, quand on n'a pas vu l'original, à une supercherie; la gravure est cependant authentique. M. de Witte et les conservateurs du Cabinet des Antiques, qui ont acquis cette pièce, se sont, les premiers, assurés qu'il n'y avait aucun doute à cet égard. Je n'y ai pas trouvé traces de retouches. La maladresse du dessin est aussi très différente du style étrusque, qui défigure d'une toute autre manière la perfection hellénique. Nous sommes donc portés à admettre que cet objet provient de la Grèce propre, comme l'affirme le marchand qui l'a vendu; que tout au moins une main grecque a tracé ce *graffito;* mais ce dessin est l'œuvre d'un très médiocre ouvrier.

Le miroir, qui est à manche, avait été fait pour ne recevoir aucune

(1) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCXLIII, A, 2. — *Arch. Zeitung*, *Anzeiger*, 1867, p. 96* Cf. *Arch. Zeitung*, 1862, pl. CLXVI, 2, p. 302.

gravure. Il était primitivement décoré seulement des rosaces et de la palmette qu'on voit au-dessus du manche. L'ouvrier a tracé les personnages sur le revers, c'est-à-dire sur la partie qui devait servir à se mirer, au lieu que les dessins sont d'ordinaire à l'intérieur. De plus, si on regarde avec soin le tableau, il est facile de reconnaître qu'il a été gravé, comme une superfétation, après la palmette et les rosaces qui formaient seules la décoration primitive. Qu'on suive les demi-cercles qui forment l'encadrement; celui qui est le plus près de la palmette à droite empiète sur la rosace (1); à gauche, au contraire, l'ouvrier a voulu rester dans la place très resserrée dont il pouvait disposer, et a marqué un demi-cercle notablement plus petit que les autres. Les pieds de l'animal, entre les deux personnages, sont dessinés sur la palmette.

L'irrégularité choquante des demi-cercles qui forment l'encadrement donne une parfaite idée de la maladresse rustique avec laquelle le tableau tout entier a été exécuté.

Sauf le miroir d'Apollas (*Thésée* et le *Minotaure*), nous n'avons pas d'autre miroir grec à manche décoré au trait; mais ce type sans dessin n'est pas rare en Grèce. On voit un miroir à manche sur une applique de bronze d'origine athénienne, aujourd'hui à Bruxelles, publiée par M. Mylonas (2). Cette forme se rencontre aussi très souvent sur les vases peints du beau style et de la décadence (3).

Le sujet n'a rien de particulier. *Apollon* élève de la main gauche une branche de laurier; *Artémis*, qui est en face de lui, tend les deux mains à un quadrupède (probablement un chevreau). C'est là un de ces motifs de décoration que les miroirs empruntaient à l'art général de l'époque, sans qu'il y ait de sens précis à chercher dans la scène représentée.

A propos du miroir de Crète que j'ai donné dans la *Gazette*

(1) La patine qui recouvre en partie ces deux cercles ne permet pas bien d'en suivre les contours.

(2) *Mittheilungen des deutschen Arch. Instit. in Athen*, III, 3, pl. IX, p. 265 et suiv.

(3) J. de Witte, *Les Miroirs chez les anciens*, p. 7.—Voyez aussi le charmant lécythos publié dans la *Gazette arch.*, 1878, pl. XXV.

archéologique, en 1876 (1), et d'un autre miroir grec représentant une femme et un Éros (2), je disais que plus ces sortes d'objets deviendraient nombreux, plus on reconnaîtrait qu'ils présentent toutes les variétés de style, de sujet, d'antiquité et de perfection. On voit maintenant que la gravure pour les miroirs a été aussi répandue en Grèce qu'en Étrurie, comme Gerhard l'avait deviné; qu'elle y a été d'une pratique générale, et que même la plus entière médiocrité de main-d'œuvre s'y trouve représentée. La preuve est faite, et ce nouveau miroir est intéressant parce qu'il ne laisse aucun doute à cet égard. Si nous avions, pour la Grèce comme pour l'Étrurie, des centaines de miroirs grecs gravés au trait, celui que nous reproduisons ne mériterait pas d'être dessiné; nous en avons quinze seulement, et ce quinzième miroir, si imparfait qu'il soit, est une pièce de prix dans une collection savante comme celle que possède le Cabinet des Antiques.

Albert DUMONT.

HADRIEN

STATUE TROUVÉE EN CRÈTE

(Planche 6.)

Parmi les monuments crétois conservés au Musée du Vieux-Sérail, à Constantinople, nous devons citer au premier rang la remarquable statue reproduite dans la planche 6. Elle provient des ruines de Hiérapytna, et le musée l'a reçue en 1870 de Kostaki-pacha Adossidès, mutessarif de Lassity. Quand cette statue arriva à Constantinople, M. E. Goold, qui était alors directeur du musée, crut qu'elle représentait Q. Metellus Creticus, et c'est ainsi qu'elle est mentionnée dans le Catalogue qu'il fit paraître en 1871 (3):

(1) Pl. xxvii.

(2) *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1878, p. 112.

(3) *Catalogue du Musée impérial de Constantinople*, in-8°, Constantinople, 1871.

123. Statue en marbre; hauteur $2^{m}81$; Quintus Cæcilius Metellus « Creticus »; anno Urbis 689, 65 av. E. C.

Cette statue est fort belle et, tout bien considéré, remarquablement bien conservée, car il ne lui manque que le bras droit sorti du soc, et les phalanges extrêmes de la main gauche...... La valeur toute particulière de cette statue pour le musée de Constantinople consiste surtout en ce qu'elle peut être considérée comme étant unique, Metellus l'ayant expressément fait élever aux dépens des Crétois dans la ville de Hiérapytna, théâtre final de cette sanglante lutte qu'il poursuivait depuis trois ans. Aussi est-il représenté foulant insolemment sous son pied gauche un adolescent Crétois d'une quinzaine d'années.

Ces vues de M. Goold ont été réfutées par le directeur actuel du musée, le Dr Dethier, qui, après avoir montré, en se basant sur le style des ornements de la cuirasse et sur la barbe de l'*imperator*, que cette statue était postérieure au siècle d'Auguste, a conclu qu'elle représentait « Caracalla foulant un Persan sous ses pieds », et que ce monument avait été élevé « lors du départ de l'empereur pour la guerre d'Orient (1) ».

Cette attribution me paraît difficile à soutenir. Le fils de Septime Sévère n'a jamais eu ces traits calmes et réguliers que nous voyons sur la statue de Hiérapytna. Comme l'a remarqué Spon, « Caracalla a dans son air je ne sais quoi qui ne plaît « point...... l'entre-deux des sourcils froncé, les yeux enfoncés et la narine un peu « retirée en haut lui font le visage d'un homme pensif, dissimulé et méchant » (2). Ce portrait ne convient nullement au personnage que représente notre statue. Il y a loin de cette figure régulière au masque de Caracalla que Prudhon a popularisé en le prenant pour modèle de Caïn dans son célèbre tableau de « la Justice poursuivant le crime ».

De tous les empereurs romains, nous n'en voyons que deux dont le nom puisse être appliqué à la statue crétoise : Hadrien et son fils adoptif Antonin le Pieux. Ce dernier est ordinairement représenté avec une couronne sur la tête, mais ses traits concordent moins bien que ceux d'Hadrien avec notre marbre. Ces deux empereurs ont la barbe taillée de même, leurs têtes sont également belles et majestueuses. Antonin a toutefois le front plus haut, le visage plus fin, plus allongé qu'Hadrien. Mais ces nuances ne sont pas toujours rendues, surtout à cette époque où « les portraits, selon Pline, ne représentent plus l'effigie vivante des personnes, mais leur luxe et leur opulence ». Ces défauts sont surtout apparents dans les œuvres provinciales, et alors il faut une profonde connaissance des monuments iconographiques pour les distinguer. M. de Longpérier, dont on connaît la bienveil-

(1) Catalogue manuscrit du musée du Vieux-Sérail.

(2) *Utilité des médailles pour l'étude de la physiognomonie*, dissertation insérée dans les *Césars de l'empereur Julien*, Gotha, 1741.

lance et qui met si généreusement sa science inépuisable au service des chercheurs, a bien voulu me tirer d'embarras en me disant qu'il voyait dans le marbre crétois une des plus belles statues d'Hadrien.

L'empereur est représenté debout et en costume militaire. Sa tête est ceinte d'une couronne ornée d'un camée et de deux lemnisques ou bandelettes qui retombent sur les épaules. On peut comparer à cette couronne celle de l'archi-galle du Musée Capitolin (1) et celle du cistophore bellonaire L. Lartius, dont la pierre tumulaire a été découverte aux portes de Rome, sur le Monte-Mario (2). Il est douteux cependant que la couronne d'Hadrien ait un caractère sacerdotal. Les triomphateurs portaient aussi des couronnes lemnisquées, et une peinture de la pyramide de C. Cestius représente une Victoire tenant une de ces couronnes.

Comme vêtement, l'Hadrien de Hiérapytna porte la cuirasse et le paludamentum ; ses chaussures sont ces brodequins en peau de panthère fort à la mode dans la Rome impériale. Le manteau a une disposition particulière ; il est rejeté sur le dos et forme une espèce de fond sur lequel la statue se détache en haut relief (3). La cuirasse est une des plus belles que nous connaissions et en même temps l'une des plus intéressantes. Le motif sort du banal usité pour ces sortes de représentations, qui se composent le plus souvent de griffons affrontés ou de prisonniers agenouillés au pied d'un trophée. Ici la scène est plus romaine, elle a trait directement à l'histoire nationale : c'est la représentation de la louve légendaire, des jumeaux, et du couronnement de Pallas, la grande protectrice de Rome, par deux Victoires ailées semblables à celles que l'on voit sur les médailles. La déesse est de face, debout et dans l'attitude de la lutte (4); elle porte le casque et la tunique talaire recouverte de l'égide; de sa droite levée elle brandit une lance et dans sa gauche elle tient un bouclier; à ses pieds sont ses deux animaux symboliques, la chouette et le serpent. Nous ne pouvons donc confondre cette image de Pallas avec celle de la déesse Rome (5). Sans ces deux attributs, la confusion serait facile, et on serait d'autant plus porté à la faire, que Pallas est debout sur la louve allaitant Rémus et Romulus. Ce sujet purement national repose sur une feuille d'acanthe à sept lobes, figurant les collines de la Ville éternelle.

Les lambrequins de la cuirasse sont ornés de sept médaillons. Celui du milieu

(1) Muratori, *Nov. Thesaur.*, I, 207; Foggini, *Mus. Capit.*, t. IV, pl. VI; Winckelmann, *Monum. ined.*, n° 8; Guigniaut, *Religions de l'Antiquité*, pl. CXLI, n° 230 a.

(2) Muratori, *ouvr. cit.*, I, 179 ; Doni, *Inscript. ant.* (Florent., 1731), pl. 8; Guigniaut, *ouvr. cit.*, pl. CL, n° 368b.

(3) La partie postérieure de notre statue forme une surface à peu près lisse et légèrement convexe.

(4) Cf. l'image du Palladium sur les intailles publiées par Millin : *Mémoire sur qq. pierres gravées qui représentent l'enlèvement du Palladium*, Turin, 1812.

(5) Cf. La *Rome* du Louvre : Clarac, *Musée de sculpt.*, t. III, pl. 332, n° 1903. Spartien raconte qu'Hadrien avait fait bâtir à Rome un temple en l'honneur de la déesse Roma.

représente la tête de face de Jupiter-Ammon. Cette tête, que nous retrouvons de profil sur un médaillon de Trajan (1) et sur plusieurs pièces d'Hadrien, constituait pour ainsi dire les armes de la Cyrénaïque (2); or, sous l'empire, ce pays formait une même province avec la Crète. Il est donc naturel que dans les ornements d'une statue élevée à l'empereur par cette île, on ait fait allusion à l'autre moitié de la province. De chaque côté de ce médaillon central, on a représenté des peuples vaincus sous la forme traditionnelle du captif et de la captive. Ces figures, ainsi que le couronnement de Pallas, indiquent suffisamment le caractère triomphal de la statue.

L'histoire d'Hadrien ne nous fournit que deux occasions de triomphe : la répression d'un mouvement des Maures (3) et celle de la révolte des Juifs (4). Ces deux faits d'armes ont dû être célébrés dans la province de Cyrénaïque, dont une partie avait été dévastée (5) par ces peuples rebelles.

Il nous semble cependant difficile de reconnaître un Maure ou un Juif dans l'homme terrassé sous les pieds de l'empereur. Ce prisonnier n'a point d'attribut caractéristique, à moins qu'on ne veuille considérer comme tel les grappes de raisin, l'arc et le carquois placés derrière la jambe droite d'Hadrien. Il est assez difficile de reconnaître les différents peuples barbares représentés sur les monuments romains. A part les Gaulois reconnaissables à leur collier (6) et les Asiatiques à leur bonnet recourbé (7), tous les étrangers ont le même aspect. Sur le marbre crétois, le vaincu n'a d'autre vêtement qu'un petit manteau agrafé sur la poitrine. Ce prisonnier est d'une exécution très sommaire : le buste seul est terminé, le corps et les membres ne sont qu'ébauchés.

Comme œuvre d'art, le marbre de Hiérapytna, quoique d'un aspect un peu lourd, est un des meilleurs spécimens de l'art officiel des Antonins. Par le modelé des chairs, par la finesse des figures qui se détachent en ronde-bosse sur la cuirasse, cette œuvre est digne de prendre place parmi les plus belles statues iconographiques de l'empire romain.

Al. SORLIN-DORIGNY.

Constantinople, septembre 1879.

(1) Frœhner, *Les Médaillons de l'Empire romain* (Paris, 1878), p. 21.

(2) Cf. Bompois, *Médailles grecques autonomes frappées dans la Cyrénaïque* (Paris, 1869), p. 62.

(3) *Motus Maurorum compressit* : Spartian., *Hadr.*, 12.

(4) Cf. le médaillon frappé par Hadrien en mémoire de sa victoire sur les Juifs. (Frœhner, *ouvr. cit.*, p. 35.)

(5) *Hadrianus in Libyam quae a Judaeis vastata fuerat colonias deducit* : S. Hieronym., *Chronic.*, ed. Scaliger., p. 106; cf. Oros., *Hist.*, VIII, 12.

(6) Cf. l'as d'Ariminum (Duruy, *Histoire des Romains*, Paris, 1878, t. I, p. 250), les bas-reliefs décorant le sarcophage de la vigne Ammendola (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XXX et XXXI), et le Gaulois blessé du Musée Capitolin. (Clarac, *Musée de sculpture*, t. I, pl. 869, n° 2814).

(7) Clarac, *Musée de sculpture*, t. V, pl. 853 et suiv.

A trois kilomètres environ d'Antibes, dans le territoire de Vallauvis (Alpes-Maritimes), sur le parcours de la voie romaine qui se rendait à la station *Ad Horrea* (Auribeau), un cultivateur vient de mettre à jour quelques tombes gallo-romaines, contenant un grand nombre d'objets funéraires : fioles à parfums, bracelets, bagues, fibules, petites lampes ou patères n'offrant rien de remarquable, quoique fort bien conservés, et ne différant pas des objets de même nature que l'on rencontre ordinairement dans les tombes de cette époque.

Le seul objet important est une sorte de plateau rond en bronze, portant au centre un ornement mobile en relief; tout autour de ce disque sont percés une multitude de trous, qui permettaient de le fixer à l'aide de courroies ou peut-être de fils métalliques, sur un autre objet. C'est à mon avis le centre d'un bouclier, qui devait être cousu sur du cuir. Ce n'est pas au hasard que je conjecture que le corps du bouclier devait être en cuir, car la poussière recueillie autour du disque contenait des petits fragments qui, à la vue, avaient l'aspect de débris de cuir et qui, présentés au feu, se sont racornis en donnant une forte odeur de corne brûlée. A côté, ont été trouvés trois fragments de bronze, qui étaient les attaches et les poignées qui permettaient de tenir le bouclier et de le passer au bras, et deux ou trois mascarons qui servaient d'appliques et appartenaient, soit à un baudrier soit à un casque ; les figures représentées par ces mascarons étaient de petites têtes coiffées d'un bonnet phrygien, ce qui semble rappeler une coutume asiatique. Cet objet peut, il me semble, être rapproché des casques en cuir et bronze, à forme conique, qui nous ont été présentés à la dernière réunion des Sociétés savantes et qui ont été si justement rapprochés des casques asiatiques que l'on retrouve sur les bas-reliefs assyriens; la présence de ces petits mascarons coiffés du bonnet phrygien me paraît caractéristique.

Quelle conclusion tirer de tout cela ? est-ce à un commerce suivi avec l'Orient, ou est-ce à des invasions orientales qu'il faut attribuer ces restes ? A mon avis, il ne faut pas se hâter de conclure, et l'on doit pour l'instant se contenter d'enregistrer les faits, se réservant de conclure lorsque les éléments recueillis seront suffisants.

EDMOND BLANC.

L'article relatif à la planche 1, par M. de Longpérier, sera publié dans la prochaine livraison.

L'Éditeur-Gérant : A. LÉVY.



POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES

L'ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE

HÉLÈNE ET MÉNÉLAS A LA PRISE DE TROIE

Vase peint portant les signatures de Hiéron et de Macron.

(PLANCHES 7 ET 8.)

On connaît un certain nombre de vases peints qui portent la signature du céramiste Hiéron. Presque tous ces vases sont des coupes à peintures rouges sur fond noir d'un style sévère et qui appartiennent à la fin du ve siècle avant notre ère. Toutefois, on connaît aussi quelques vases d'une forme différente, celle du *cotyle* (κότυλος, κοτύλη), tasse profonde à deux anses.

Dans un travail sur les vases signés (1), j'ai décrit onze coupes ou vases portant le nom de Hiéron. M. H. Brunn (2) en cite dix-huit. Presque toujours la signature de Hiéron est gravée à la pointe sur une des anses.

Depuis que M. Brunn a publié son ouvrage, on a trouvé quelques autres produits céramiques sortis de la fabrique de Hiéron. Je citerai deux coupes; le nom de Hiéron est peint sur une des anses. Sur une de ces coupes, on voit à l'intérieur *Dionysos* et à l'extérieur un *thiase bachique*. Sur la seconde sont représentés des sujets érotiques tant à l'intérieur qu'à l'extérieur (3).

Une des plus admirables compositions de Hiéron est celle qui est peinte sur un *cotyle* trouvé dans les fouilles de Capoue et conservé aujourd'hui au Musée Britannique. On y voit *Déméter, Triptolème*, *Phérophatta*, la nymphe *Éleusis, Eumolpe*, *Zeus*, *Dionysos, Amphitrite* et *Posidon*. Tous ces personnages sont accompagnés de leurs noms; le héros Eumolpe et le dieu de la mer Posidon sont représentés assis, dans l'espace laissé libre au-dessous de chacune des deux anses; le

(1) *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints*, p. 51 et suiv. du tirage à part, Paris, 1848, et dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 475 et suiv.

(2) *Geschichte der griechischen Künstler*, t. II, p. 694 et suiv., Stuttgart, 1859.

(3) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1865, p. 218.

nom de Hiéron suivi du verbe ἐποίησεν est tracé en *graffito* sur une des anses. Ce magnifique vase a été publié dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique* (1).

Un autre cotyle, autrefois de la collection Campana, aujourd'hui au Musée du Louvre, a aussi été publié par l'Institut archéologique (2). On y voit la colère d'Achille.

Les deux admirables compositions, reproduites dans les planches 7 et 8, sont peintes sur un *cotyle* à deux anses, trouvé au Bosco d'Acerra, l'antique Suessula. La hauteur du vase est 0,21 centimètres, le diamètre 0,28. Ce cotyle, décrit déjà plusieurs fois (3), fait partie de la collection de M. le baron Spinelli à Acerra, et c'est grâce à l'obligeance et à la générosité de M. Fiorelli que la *Gazette* doit le dessin exécuté avec le plus grand soin par M. P. Topi et reproduit en gravure sur pierre par notre habile artiste, M. A. Housselin, dans les proportions des peintures originales.

C'est le seul vase de cette espèce et de ce style trouvé dans les fouilles de Suessula. Rien de plus beau que les deux grandes compositions peintes sur ce vase par *Macron*, artiste qui travaillait dans la fabrique du céramiste athénien Hiéron et dont le nom paraît ici pour la première fois. Les savants qui ont eu l'occasion d'examiner le vase original sont tous d'accord pour le considérer comme ayant été fabriqué dans l'Attique, vers la fin du ve siècle avant l'ère chrétienne, 425 à 430 ans av. J.-C. (4), et apporté par le commerce en Italie. Le dialecte ionien employé dans les inscriptions vient à l'appui de cette

(1) Tom. IX, pl. XLIII, et *Ann.*, t. XLIV, 1872, p. 226 et suiv., avec une explication de M. R. Kekulé; cf. Helbig, *Bullet.*, 1872, p. 41.

(2) *Mon. inédits*, t. VI, pl. XIX; *Ann.*, t. XXX, 1858, p. 352, article de M. H. Brunn. Ce cotyle est déjà décrit dans la liste de M. Brunn, sous le nº 8. — M. Otto Benndorf a publié dans les *Vorlegeblätter für arch. Uebungen*, sér. A, 1879, pl. I-VIII, huit vases ou coupes portant la signature de Hiéron. Deux de ces vases (pl. III et VII) ne se trouvent pas dans la liste de M. Brunn.

(3) Voy. F. von Duhn, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1879, p. 150 et suiv.; G. Minervini, *Scavi di Suessula* (estratto dall' *Archivio storico per le provinzie Napoletane*) anno IV, fasc. 3; G. Minervini, *Guida illustrativa della mostra archeologica campana in Caserta*, Nap., 1879, p. 18, nº 252; *Notizie degli scavi di antichità communicate alla R. Accademia dei Lincei*, 1879, p. 207; Fr. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1880, p. 111 et suiv.

(4) Voy. sur l'âge où ont travaillé quelques céramistes, G. Lœschcke, dans le savant ouvrage de M. W. Helbig, *Die Italiker in der Poebene*, p. 126, Leipzig, 1879.

appréciation. Hiéron, comme plusieurs autres artistes de son époque, choisissait ses sujets dans le cycle des traditions de la guerre de Troie, cycle pour lequel il avait une grande prédilection. Les peintures sont d'un style austère, mais fin et recherché, comme dans toutes les œuvres de Hiéron. Il y avait dans l'intérieur de ce cotyle, lors de sa découverte, des cendres et trois petits vases. Les peintures ont souffert, surtout dans la couleur rouge des figures.

Sur une des faces est représenté l'enlèvement d'Hélène. On voit d'abord le jeune Énée, AINEA·, qui marche vers la gauche tout en retournant la tête à droite. Le héros qui, d'après le poème des Cypriaques (1), par l'ordre d'Aphrodite, avait accompagné Pâris en Grèce, est vêtu d'un costume de voyage, c'est-à-dire d'un chiton court et d'une ample chlamyde, le pétase rejeté sur le dos, les cheveux ceints d'une bandelette; il est armé de deux lances et d'un bouclier argien ayant pour épisème un lion rugissant, dont les contours extérieurs sont tracés en noir et les détails de la crinière en brun. Les pieds d'Énée sont chaussés de sandales. La bandelette qui entoure la tête, la langue du lion et les cordons qui attachent les sandales sont rehaussés d'une couleur violacée ou pourpre.

A la suite d'Énée marche *Pâris-Alexandre*, SOΡΔΝΑSΧΞΛΑ, vêtu de la même manière que son compagnon, mais la tête couverte d'un grand casque et ne portant qu'une seule lance dans la main droite. Le fils de Priam n'a pas de barbe; un léger duvet couvre ses joues. Il conduit de la main gauche la belle *Hélène*, HEΓENE, vers laquelle il se retourne, lui serrant fortement le poignet droit et s'avançant à grands pas. Hélène, la tête légèrement inclinée, la main gauche posée sur la poitrine, paraît hésitante et embarrassée; elle ne marche que lentement. Son costume consiste en un double chiton (διπλοΐδιον), rattaché par des nœuds de couleur violacée et recouvert d'un ample péplos de mariée (καλύπτρα) (2). Une couronne (3) ou large ténie entoure

(1) *Ap.* Procl., *Chrestomath.* Voir plus loin la note 3 de la p. 60.

(2) Pollux, *Onomast.*, III, 3, 37. — Voy. la belle pyxis trouvée à Athènes, aujourd'hui au Musée du Louvre : Millingen, *Vases grecs*, pl. XLIV.

(3) D'après M. F. von Duhn, cette couronne serait décorée de méandres; on ne voit aucune trace d'ornements dans le dessin.

sa tête, au-dessus de ses cheveux bouclés. Cette couronne est attachée par *Éros* (1), qui semble y porter les deux mains et qui vole devant la fille de Léda, les yeux tournés vers elle, et sous l'empire duquel elle est entraînée.

Aphrodite, ΞΤΙΔΟ..ΦΑ, tire des deux mains le péplos et l'ajuste sur la tête d'Hélène, pour lui donner l'apparence d'une jeune mariée. La déesse est vêtue d'un double chiton (διπλοΐδιον) et d'un péplos, et coiffée d'un cécryphale.

Aphrodite est suivie de *Pitho*, ΠΕΙΘο, qui se tient debout dans une pose tranquille. Pitho est vêtue comme Aphrodite d'une double tunique et d'un péplos; une bandelette entoure ses cheveux; dans sa main droite, tournée vers sa figure, elle tient une fleur (2), et de la gauche, les doigts écartés, elle semble faire un geste de persuasion qui viendrait à l'appui des paroles qu'elle adresse à Hélène.

Sous l'anse est représenté un petit éphèbe debout et drapé, la tête ceinte d'une bandelette et la main droite ouverte et levée. Entre Pitho et cet éphèbe est tracée l'inscription ΜΑΚΡΟΝ ΕΛΡΑΦSΕΝ (Μάκρων ἔγραψεν). C'est pour la première fois, comme je l'ai dit plus haut, que l'on rencontre le nom du peintre *Macron;* jusqu'ici la signature du céramiste Hiéron, suivie du verbe ἐποίησεν, n'est accompagnée d'aucun autre nom sur les vases sortis de sa fabrique.

Arrêtons-nous ici un moment et examinons le passage du poème des Cypriaques, cité par Proclos : καὶ ἡ Ἀφροδίτη Αἰνείαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει (3); *et Aphrodite donna l'ordre à Énée de s'embarquer avec lui,* c'est-à-dire avec Pâris. Dans plusieurs récits du voyage de Pâris en

(1) J'avais cru apercevoir dans les traits tracés au-dessus d'une des ailes d'Éros des restes du nom ΕΡΟΣ ; mais un examen plus attentif me fait abandonner cette conjecture ; ces traits ne sont autre chose que des ornements dépendant de la crête qui surmonte le casque de Pâris.

(2) Cette fleur est peut-être la fleur Παιδέρως, comme je l'ai dit, d'accord avec Ch. Lenormant, dans mon *Catalogue étrusque*, n° 129; cf. les add. et corrections.

(3) Fragments des Κύπρια tirés de la *Chrestomathie* de Proclos et cités par Welcker, *Der epische Cyclus*, tom. II, p. 506. Cf. Klausen, *Æneas und die Penaten*, t. I, p. 42 ; Engel, *Kypros*, t. I, p. 614, note 12. — La même tradition est donnée par Dictys de Crète, I, 3, et par Darès de Phrygie, 9.

Grèce, il est question d'une troupe considérable de jeunes Troyens qui accompagnent le fils de Priam (1).

Sur une très belle coupe de Hiéron, conservée au Musée de Berlin (2), on voit d'un côté le jugement de Pâris et de l'autre l'enlèvement d'Hélène, mais conçu d'après d'autres traditions. Dans cette composition se présente d'abord *Pâris-Alexandre,* ΑΓΕΧSΑΝΔΡΟS, armé de deux lances, qui emmène *Hélène*, ΗΕΓΕΝΕ, la tête couverte du voile nuptial (3), en se retournant vers elle. Suit un homme barbu, armé aussi de deux lances, qui doit être *Ménélas,* quoique son nom ne soit pas écrit auprès de lui (4). Il s'élance à la poursuite d'Hélène, mais il se retourne vers une jeune fille nommée *Timandra*, ΑΡΔΑΜΙΤ (*sic*) (5), qui accourt en avançant les deux bras, comme si elle voulait retenir Ménélas. Une seconde jeune fille, nommée *Evopis*, ΕVΟΠΙS, tient de la main droite une fleur, et se retournant vers *Icarios*, SΟΙΡΑΚΙ, pose sa main gauche sur son épaule. Icarios s'appuie sur un bâton noueux; il est suivi de *Tyndare*, SΟΕΡΑΤVΤ (*sic*), qui, de la main gauche, tient un bâton en forme de béquille. Les deux vieillards lèvent l'un et l'autre la main droite, en signe de surprise.

La seconde composition du vase de Suessula, pl. 8, montre *Ménélas* retrouvant *Hélène* après la prise de Troie. Sous l'anse qui porte en *graffito* la signature de Hiéron, ΗΙΕΡΟΝ ΕΠΟΙΕSΕΝ, on voit à droite *Priam*, SΟΜΑΙΡΠ (6), tranquillement assis sur un trône, décoré

(1) J. Malalas, V, p. 93, éd. de Bonn. Cf. Herodot., II, 113.

(2) Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, pl. XI et XII; *Berlin's ant. Bildwerke*, nº 1766; mon *Catal. étrusque*. nº 129; H. Brunn, *Hieron*, nº 6. M. Benndorf (*Vorlegeblätter*, Sér. A, 1879, pl. V) vient de publier une nouvelle et fidèle reproduction de cette belle coupe.

(3) Pâris emmène ici Hélène, absolument comme Ménélas la conduit, lors de son mariage. Voyez Millingen, *Ancient uned. monum.*, pl. XXXII; Panofka, *Museo Bartold.*, p. 101, nº 28; Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, nº 851.

(4) Gerhard (*Trinkschalen und Gefässe*, p. 15) admet aussi le nom de *Ménélas*. On doit observer toutefois que Ménélas était absent, quand Pâris arriva à Sparte et enleva Hélène; il était parti pour l'île de Crète : Euripid., *Troad.*, 944; Ovid., *Heroid.*, *epist.* XVI, 299; J. Malalas, V, p. 94, éd. de Bonn. Sur un miroir étrusque, Éros amène Pâris à Hélène, en présence de Ménélas et d'Aphrodite. Les noms *Alchsentre*, *Elina*, *Menele*, en caractères étrusques, sont inscrits auprès des personnages: Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCCLXXVII.

(5) Fille de Tyndare et de Léda. Apollod., III, 10, 6; Pausan., VIII, 5, 1; Serv. *ad Virg. Aen.*, VIII, 130.

(6) On serait porté à croire que la 5e lettre

de volutes d'ordre ionique et recouvert d'une riche tapisserie ornée de dessins formant échiquier ; des griffes de lion terminent les pieds sur lesquels porte le trône. Le vieillard, le front chauve, le derrière de la tête garni de cheveux de couleur brune, avec une longue barbe noire, est vêtu d'un chiton talaire et drapé dans un ample manteau. Il porte de la main droite un bâton en forme de béquille, tandis que la main gauche légèrement levée, les doigts écartés, semble avec le regard exprimer l'effroi et la surprise inspirés au vieux roi à la vue de la scène qui se passe sous ses yeux.

Ménélas, MENEᛚEOS, distingué par une longue barbe noire, vêtu d'un chiton court avec larges manches, armé d'un casque à ornements en échiquier, d'une cuirasse à écailles, de cnémides décorées de masques d'homme (1) et d'un large bouclier argien, s'élance furieux et courant sur la pointe des pieds, va de la main droite tirer l'épée du fourreau pour en frapper Hélène. Un taureau cornupète, peint en noir, sert d'épisème au bouclier du roi de Sparte. *Hélène*, HEᛚENE, cherche à fuir, mais elle tombe, sans s'en douter, dans les bras d'Aphrodite ; se retournant vers Ménélas, la tête levée, et le regardant en face, elle pose la main gauche sur son épaule. La fille de Léda est vêtue d'un double chiton, tellement transparent que l'on voit tous les contours de son corps ; on aperçoit même les parties sexuelles (2). Sa coiffure consiste en un cécryphale et une large ténie ornée de méandres (3).

Aphrodite, AΦPOΔITE, placée derrière Hélène, lui enlève des deux mains le voile nuptial (καλύπτρα) qui cachait ses traits. La déesse est vêtue d'un chiton talaire transparent et d'un ample péplos. Ses

est un N ; mais il est probable que, sur le vase, un des jambages de la lettre M a disparu par suite d'un accident. Toutefois, je dois ajouter que sur le vase de Hiéron, au Musée Britannique, cité plus haut, le nom d'*Amphitrite* est écrit ANΦITPITE.

(1) Rattachées par des cordons de couleur violacée, ajoute M. F. von Duhn. Ces cordons ne sont pas indiqués dans le dessin que nous avons sous les yeux.

(2) Remarque déjà faite par M. F. von Duhn. — Des courtisanes vêtues de tuniques transparentes sont représentées sur une coupe, portant la signature de Hiéron, décrite dans mon catalogue du prince de Canino, *Cat. étrusque*, n° 12.

(3) M. F. von Duhn ajoute qu'Hélène est parée d'un collier dont on n'aperçoit pas de trace dans notre dessin.

cheveux sont enveloppés dans un cécryphale. Les regards d'*Hélène* respirent l'assurance et la fierté; sa beauté va arrêter la fureur de Ménélas; son triomphe est certain. Quant à Aphrodite, la bouche entr'ouverte avec un sourire moqueur, elle impose le calme au roi irrité. Cette scène rappelle les vers d'Euripide, quand Pélée adresse les plus sanglants reproches à Ménélas, le traitant de lâche qui s'est laissé fléchir par les charmes de son infidèle épouse (1).

A la suite d'Aphrodite se présentent deux autres personnages, une jeune fille dont le nom est *Criséis*, KPISEIS. Elle tient une fleur de la main gauche levée à la hauteur de son front. Une bandelette entoure ses cheveux; elle est vêtue d'un double chiton d'une étoffe transparente et recouvert d'un long péplos. Criséis semble se retirer à pas lents, tout en se retournant vers la scène. De petits disques servent de boucles d'oreilles aux trois femmes, comme aussi dans la première composition, pl. 7.

Cette jeune fille est suivie de son père *Criseus*, KPISEVS, à barbe et cheveux blancs. Ce vieillard est vêtu d'un chiton talaire et d'un ample manteau; il s'appuie sur un bâton en forme de béquille.

On remarquera que les noms de Κρισεὺς et de Κρισηὶς sont écrits ici avec le *k* et l'*i*, tandis que dans Homère (2) l'orthographe est Χρύσης et Χρυσηὶς, avec le χ et l'υ. Letronne (3) a cité plusieurs exemples de ce changement et ajoute qu'il se présente fréquemment.

La présence de Chrysès, le prêtre d'Apollon (4), rappelle une autre composition peinte sur une amphore de Nola, conservée au Cabinet impérial de Vienne. On y voit *Ménélas* poursuivant *Hélène* qui s'enfuit en se dirigeant vers un autel près duquel est la statue d'Apollon. A la vue de sa femme qui se retourne vers lui, la tête couverte de son

(1) Euripid. *Andromach*, 629 et s.; Clem. Alex., *Strom.*, II, p. 485, ed. Potter.

(2) *Iliad.*, A, 11, 370, et *Iliad.*, A, 111, 182, 369, 439.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XVII, 1845, p. 277, note 2. Καρίλας pour Χαρίλας, Σωσιλόκου pour Σωσιλόχου. Ces deux noms sont cités par Mionnet, *Tables*, p. 40 et 67; le premier se lit sur une monnaie de Milet, le second sur une monnaie d'Apollonia d'Illyrie. Sur un fragment de table iliaque, publié par Inghirami (*Gall. Omerica*, I, pl. v), on lit les noms de Κρύσης et d'Ακιλλεύς pour Χρυσης et Ἀχιλλεύς.

(4) Homer., *Iliad.*, A. 11 et s.

voile, *Ménélas* est frappé de sa beauté, et l'épée échappe de sa main (1).

Un très beau miroir étrusque conservé au Musée Britannique représente *Hélène* refugiée aux pieds du Palladium et *Ménélas* (Menle) la menaçant de son épée, en présence de *Thétis*, *Aphrodite* (Turan), *Ajax* et *Phulphsna*, probablement Polyxène, avec les noms écrits en caractères étrusques (2).

Ménélas retrouvant Hélène à la prise de Troie était représenté sur le célèbre coffre de Cypsélos (3).

J. DE WITTE.

PECTORAL D'ARGENT

DÉCOUVERT DANS UNE SÉPULTURE DU KOUBAN (4).

Les objets en métal précieux exhumés par M. Tiesenhausen, en 1875, dans le tumulus n° 2 du groupe de kourganes désigné sous le nom des *Sept Frères*, à l'embouchure du fleuve Kouban, l'ancien Hypanis, accusent, par leur style rude

(1) Ce vase, qui a appartenu à Tischbein, a été d'abord publié par son possesseur : Tischbein, *Homer nach Antiken*, V, pl. II, Göttingen, 1801 ; plus tard par Millin, *Mon. inédits*, t. II, pl. XXXIX, Paris, 1806, et *Galerie myth.*, CLI, 612, Paris, 1811 ; Meyer's *Abbildungen*, pl. III B, Dresde, 1825; Laborde, *Vases de Lamberg*, II, pl. XXXIV, Paris, 1824; Migliarini, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXI, 1849, pl. D ; E. von Sacken und Kenner, *Die Sammlungen des K. K. Münz-und Antiken-Cabinetes*, p. 200, n° 14, Vienne, 1866. — Millin, dans ses *Monuments inédits* (t. II, p. 306), ayant publié ce vase comme faisant partie de la collection du chanoine Zuppi à Naples, collection qui n'a jamais existé, on a eu des doutes sur l'authenticité de ce vase, et moi-même j'ai partagé ces doutes. Voy. mon *Catal. étrusque*, p. 96, n° 150, note. Mais M. Otto Benndorf ayant, à ma prière, eu l'obligeance d'examiner le vase original, a trouvé qu'il est parfaitement antique. Lettre de M. Benndorf, datée de Vienne, le 27 avril 1880.

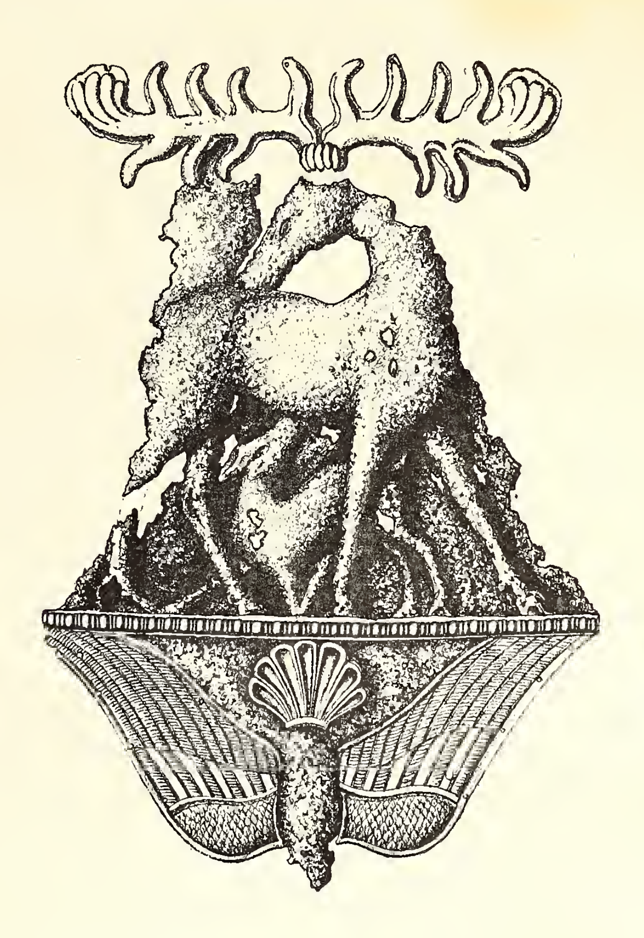
Une autre amphore de Nola, reproduisant le même sujet, est conservée au Musée de Naples : Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, p. 378, n° 2060; H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo nazionale zu Neapel*, n° 3129. — Ménélas poursuivant Hélène après la prise de Troie est aussi représenté sur une amphore à peintures noires. Voy. *Cat. étrusque*, n° 150. — M. Brizio (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. L, 1878, p. 61 et suiv.) a donné une liste très étendue des monuments qui représentent Ménélas retrouvant Hélène après la prise de Troie, en publiant un très beau vase peint du Musée civique de Bologne (*Mon. inédits*, t. X, pl. LIV).

(2) *Mon. inédits de l'Inst. arch.* t. VIII, pl. XXXIII; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCCXCVIII; Ch. Newton, *British Museum, a Guide to the bronze room*, p. 40, n° 20, 1871. — Il semblerait que, dans cette composition, l'artiste étrusque a confondu deux événements de la prise de Troie : la colère de Ménélas et le meurtre de Polyxène.

(3) Pausan., V, 18, 1.

(4) M. Ch. de Linas veut bien nous donner la primeur de cet intéressant morceau, destiné à faire partie du tome III de son beau livre sur *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*.

et sévère, l'art grec de la première moitié du ve siècle avant J.-C. De ces objets, le plus remarquable à coup sûr est le pectoral qui décorait l'estomac du défunt : une bractée d'argent (h. 0^m 235) offrant des animaux groupés et rendus avec un profond sentiment d'élégance. Le système a pour base un oiseau volant dont la tête manque en partie, mais où il me semble bien difficile de méconnaître une colombe; les ailes et la queue, dorées, viennent aboutir à une baguette horizontale, aussi dorée, alternance de globules et de tores compris entre deux filets. Sur la baguette repose une biche allaitant son faon, biche qui, contrairement aux



femelles des cervidés actuels de la région, étale une gigantesque ramure entièrement couverte d'or. Sauf le bec de la colombe, on possède au complet la forme de l'objet en hauteur; les trous, forés de distance en distance dans les parties que l'or a pu garantir de l'oxydation, le prouvent surabondamment. Ces trous, fort menus, avaient pour but de coudre le pectoral sur un plastron d'étoffe au moyen de

fils en matières textiles. Les flancs, hélas! perdus, décrivaient, selon toute vraisemblance, une courbe gracieuse, issant des extrémités de la baguette et venant mourir aux andouillers. L'encadrement reste douteux; deux morceaux de bandes d'argent cannelées, traversées par des torsades horizontales dorées (larg. 0m 06), ne s'emmanchent guère avec notre groupe; j'y vois pour mon compte des limbes verticaux (παρυφαὶ), espèces d'*angusticlaves* qui accostaient le sujet central sans y toucher (1).

M. Stephani, en décrivant les trouvailles des *Sept Frères*, se borne à signaler la connexion de l'animal cornigère et de la *biche Cérynitide*, célébrée par les mythographes; mais l'érudit conservateur du Musée de l'Ermitage n'a abordé aucun des détails que, mieux que personne, il était à même de fournir sur la question : il a jugé inutile d'exposer à nouveau une fable que tout le monde sait par cœur (2). Je n'imiterai pas la réserve de M. Stephani; on connaît ma prédilection pour la faune archéologique, et cette attrayante étude m'oblige à revenir sur un *conte usé et rebattu*, ainsi narré par Apollodore.

En troisième lieu, Eurysthée ordonna à Hercule de lui apporter vivante, à Mycènes, la biche Cérynitide. Cet animal aux cornes d'or, étant consacré à l'Artémis d'Œnoé, Hercule, qui ne voulait ni le tuer ni le blesser, le poursuivit une année entière. La bête, fatiguée d'une chasse si obstinée, gagna le mont Artémisios, et de là les bords du fleuve Ladon; pendant qu'elle essayait de traverser l'eau, Hercule lui décocha une flèche, s'en empara, et, la plaçant sur ses épaules, se hâta de quitter l'Arcadie. Mais il rencontra en chemin Apollon accompagné d'Artémis, qui lui reprocha d'avoir voulu tuer un de ses animaux sacrés. Le fils d Alcmène rejeta la faute sur Eurysthée, et, ayant apaisé la colère de la déesse, il réussit à conduire sa prise vivante à Mycènes (3).

Pindare dit qu'Hercule poursuivit, jusque chez les Hyperboréens, la biche aux cornes d'or (χρυσόκερων), qui avait été consacrée à Diane par la nymphe Taygète (4). Callimaque mentionne la biche Cérynitide, et il ajoute qu'Artémis avait un char attelé de cerfs au frein d'or (5); mais auparavant le poëte entre dans certains détails sur la nature de ces animaux. Il les présente comme des biches aux cornes d'or qui paissaient sur les rives de l'Anauros; elles étaient supérieures au taureau par la taille; Diane n'en put prendre que quatre : la cinquième gagna le fleuve

(1) *Compte-rendu de la Commission archéologique* de Saint-Pétersbourg, 1876, pl. IV, fig. 1-3.

(2) *Ibid.*, p. 153 et 154.

(3) Apollodor., II, 5.

(4) *Olymp.*, III, 45-57. Le Scholiaste appuie sur le sexe et la monstruosité de l'animal chanté par les poëtes : θήλειαν ἔλαφον κέρατα ἔχουσαν. Pherecyd., *Fragm.* 31 *a*, ed. Didot.

(5) *In Dianam*, 109 et s.

Céladon et le mont Cérynée ; Hercule s'en empara (1). Le sacrilège d'Agamemnon, qui tua l'une des biches cornigères de Diane, causa la perte d'Iphigénie; à l'innocente victime, la déesse substitua un animal identique à celui qu'une funeste erreur avait mis à mort (2).

Diodore et Hygin parlent brièvement de la biche Cérynitide (3). Euripide y revient à deux fois : dans un fragment des *Téménides*, il lui accole la simple épithète de χρυσόκερων (4), mais ailleurs il est plus explicite.

Τάν τε χρυσοκάρανον
Δόρκαν ποικιλόνωτον.
La chevrette à la tête d'or et au pelage maculé (5).

Un vers de Sophocle, cité dans une note précédente, traite également de στικτός, *tacheté*, l'animal cornu tué par Agamemnon ; était-ce un daim, ou bien le cerf ocellé que représentent les bijoux de Mycènes? La question me semble de nature à éveiller l'attention (6).

(1) *Ibid.*, 100 et s.

Σκαιρούσας ἐλάφους μέγα τι χρέος· αἳ μὲν ἐπ᾽ ὄχθης
Αἰὲν ἐβουκολέοντο μελαμψηφίδος Ἀναύρου,
Μάσσονες ἢ ταῦροι· κεράων δ᾽ἀπελάμπετο χρυσός.

L'Anauros, aujourd'hui Dimitriada, est un fleuve de la Phthiotide qui, réuni à l'Onchestos, se jette dans le golfe Pagasique (probablement le golfe de Volo).

(2) Sophocl., *Electr.*, 568; Euripid., *Iphig. Aul.*, 1180.

(3) Diod. Sic., IV, 13 : Τὴν χρυσόκερων μὲν οὖσαν ἔλαφον τάχει δὲ διαφέρουσαν. Hygin., *Fab.* 30 : *Cervam velocem in Arcadia cum cornibus aureis.*

(4) *Fragm.* 30, p. 797, ed. Didot.

(5) *Hercul. fur.*, 375-376.

(6) Sur la foi d'un ouvrage autorisé, le *Dictionnaire d'histoire naturelle* de M. d'Orbigny, 1861, j'ai reconnu l'*Axis maculatus* du Bengale, tant à Mycènes que sur un cylindre assyrien (Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LIV B, nº 8). Il se pourrait fort bien que j'eusse commis une grosse erreur : un travail publié d'hier va me permettre de la réparer, ou tout au moins de provoquer une enquête à son occasion. La plaine de Mersina, port de la Cilicie orientale, nourrit un cerf à pelage jaune doré, agréablement moucheté de blanc (*Cervus Mesopotamicus*); le même cerf est commun dans les montagnes boisées qui environnent Alexandrette, à l'angle formé par la Syrie et l'Asie-Mineure (Dr Lortet, *La Syrie d'aujourd'hui*, dans le *Tour du Monde*, t. XXXIX, p. 158 et 160). Il est fort possible que le *Cervus Mesopotamicus* ait été l'objectif de Sophocle et d'Euripide, il est encore plus probable qu'un aussi magnifique animal a servi de modèle aux orfèvres de Mycènes et au graveur assyrien ; mais comment expliquer alors le silence gardé par Aristote et par Pline au sujet de ce ruminant? pourquoi l'omit-on, il y a vingt ans, dans une compilation qui devait alors être à la hauteur du progrès scientifique? Le *Cervus Mesopotamicus* aurait-il abandonné pendant quelques siècles la région syro-mésopotamique, et n'y serait-il revenu qu'après que l'incurie musulmane eut transformé en désert une contrée jadis si florissante ?

La réponse ne s'est pas fait attendre : M. le Dr Lortet m'écrit en date du 29 mars 1880 que le *Cervus Mesopotamicus*, publié en 1875 par la *Zoological Society of London*, n'est pas l'axis, mais un daim voisin, quoique très distinct, de ce dernier. M. Lortet, qui, en 1873, a déterminé, à Athènes, les animaux en métal trouvés dans les fouilles mycéniennes, par le Dr Schliemann, n'a pu alors se prononcer quant à l'espèce des cerfs ; il ignore s'ils appartiennent au *Cervus Dama* ou

Sauf une pièce attribuée à Virgile, mais dont l'authenticité est fort douteuse (1), l'ancienne poésie latine se tait quant aux ramures de la biche d'Hercule ; elle lui reconnaît toutefois d'autres qualités. Écoutons d'abord le chantre d'Énée :

Nec vero Alcides tantum telluris obivit,
Fixerit aeripedem cervam licet, aut Erymanthi
Pacarit nemora, et Lernam tremefecerit arcu (2).

Sénèque dit simplement « bête sauvage du Ménale » (3) ; Ausone, imitateur de Virgile, fait subir une légère variante au tableau de son maître :

Aeripedis quarto tulit aurea cornua cervi (4).

L'idée d'Ausone est très claire, il a voulu peindre un cerf aux pieds agiles. L'expression de Virgile a exercé la patience des commentateurs qui lui ont attribué des sens différents; néanmoins l'interprétation la plus généralement adoptée est celle de « pieds d'airain, pieds robustes ». Virgile emprunte son épithète à Homère, ἵπποι χαλκόποδες, ou à Sophocle, χαλκόπους Ἐρινὺς (5).

L'antiquité signale encore d'autres biches portant l'attribut masculin : d'après Sophocle, celle qui nourrit Télèphe avait des cornes, κεροῦσσα, κερασφόρος (6) ; quelques vers d'Anacréon contiennent une image qui n'est pas sans rapport avec le sujet de notre pectoral caucasien; il s'agit d'un faon (νεβρὸν) à la mamelle, abandonné dans la forêt par sa mère cornigère, κεροέσσης μητρός (7). Le mythe grec de la biche à ramures trouve une espèce de confirmation historique au xvie siècle ; J.-C. Scaliger rapporte que, de son temps, on vit et prit en France une biche cornue dont on conservait la tête (8) : la tête, bien, mais le reste du corps? Le célèbre érudit, qui n'y regardait pas de si près, aura — il en avait un peu l'habitude — voulu se jouer de la crédulité publique. Un haut fait cynégétique, chanté en vers latins par Georges Morhof (9), me semble plus digne

au *Cervus Mesopotamicus* : je crois que l'examen du cylindre assyrien de Lajard permettrait au savant naturaliste de résoudre définitivement la question.

(1) Cornibus auratis cervum necat ordine quarto.
De Herculis labor., v. 4.

(2) *Aeneid.* VI, 800-802.

(3) *Hercul. Oet.*, I, 1, 17.

(4) *Edyll.* XIX, 366, 4.

(5) On trouve ailleurs dans Sophocle (*Ajax*, 837) Ἐρινὺς τανύποδας, *aux pieds agiles;* Hésychios interprète χαλκόποδας par ἰσχυρόποδας, *aux pieds robustes.* Voy. l'ouvrage du savant Jésuite Jacques Pontanus, *Symbolarum libri XVII P. Virgilii Maronis*, p. 1522 (in-fol., Augsbourg, 1599). Ausone a parfaitement senti la différence :

Vincunt aeripedes ter terno Nestore cervi.
Edyllia, XI, 336, 14.

(6) *Aleades, fragm.*, 580 et 581, p. 352, éd. Didot. Voy. l'explication donnée par Pollux, V, 76.

(7) *Ap.* Aelian., *De nat. animal.*, VII, 39.

(8) *Poetices*, l. III, c. 4.

(9) *Opera poëtica*, Lubeck, 1694.

de confiance : vers la fin du XVIIe siècle, un prince danois captura dans le Jutland une biche pleine, couronnée d'un énorme bois (1). On peut admettre avec certitude que l'animal en question était un renne égaré, venu de la Laponie après avoir traversé la mer sur la glace; les migrations du renne, d'Asie en Amérique, s'opèrent en effet ainsi (2).

Les monuments anciens offrent des représentations fréquentes de la biche ou du cerf de Diane; ils rentrent dans trois catégories, numismatique, céramique, sculpture : ne pouvant ici les énumérer tous, nous nous bornerons à quelques-uns des plus marquants.

Céramique. — Diane accompagnée de la biche : Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. II, p. 15, 22, 23, 127, 128, 134, 189, 239. — Diane montée sur une biche : *Ibid.*, p. 25, 26, 134, 137. — Diane traînée par des biches, cerfs et daims : *Ibid.*, p. 15, 25, 27. — Diane terrassant un cerf : *Ibid.*, p. 301. — Diane sacrifiant un cerf : *Ibid.*, p. 302. — Hercule et Apollon se disputant la biche Cérynitide : Vase peint du Musée de Leyde, publié par Roulez, *Choix de vases peints*, p. 31; Vase peint de la collection Péreire.

Numismatique. — Diane sur un char attelé de cerfs : Éphèse, Commode, bronze. Denier de la famille Axsia, argent; Mytilène, Valérien, bronze. — Diane poursuivant un cerf : Abydos, Septime-Sévère, bronze. — Diane accompagnée d'un cerf : Leucas (Acarnanie), argent. Denier de la famille Hostilia, argent; Milet, Hadrien, argent; Chersonèse Taurique, Caracalla, bronze; Médaillon romain, Antonin le Pieux (biche), bronze; Perga, Artémis Pergæa, argent (3). — Diane assise sur un cerf : Éphèse, Macrin, bronze; *Id.*, Marc-Aurèle, bronze; Médaillon romain, Faustine jeune, bronze. — Simulacre de la Diane Éphésienne entre deux cerfs : Éphèse, Sabina Augusta, bronze; *Id.*, Domitien, bronze; *Id.*, Hadrien, argent et bronze. Sur un bronze de Julia Domna, frappé à Éphèse, Diane figure entre deux cerfs; une monnaie de la même ville, bronze, représente la déesse entre un cerf et une abeille (4).

(1) Ante non multos annos capta fuit in Cimbrica Chersoneso, a Serenissimo ejus principe, cerva praegnans magnis cornibus instructa, de qua extat elegia cultissima viri clarissimi Georgii Morhofii. Th. Grævius, *Callimachi hymni*, p. 70; in-8°, Utrecht, 1697.

(2) « Les champs de glace ouvrent au renne l'accès de toutes les îles de l'Océan polaire, comme ils ont dû lui ouvrir la route de l'Amérique. » A. d'Orbigny, *Dict. d'Hist. nat.*, t. X, p. 752.

(3) Ch. Lenormant, *Trésor de numism. et de glypt.*, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XLVII, fig. 2, 3, 5, 10, 12, 13, 14, 18; pl. XLVIII, fig. 10; pl. L, fig. 15. Voy. aussi Montfaucon, *Antiq. expl.*, Suppl., t. I, pl. XLII, fig. 5 et 6; pl. XLIII, fig. 3.

(4) Ch. Lenormant, ouvr. cit., pl. XLVII, fig. 11; pl. XLVIII, fig. 1, 5; pl. XLIX, fig. 8 à 11, 16; pl. L, fig. 1. Montfaucon, *Ant. expl.*, t. I, pl. XCVI, fig. 3, 4, 5; Suppl., t. I, pl. XLIII, fig. 4, 5, 6, 9, 10. — On peut ajouter au nombre diverses monnaies lyciennes en bronze, portant au droit la tête d'Artémis avec un cerf au revers : F. Lenormant, *La monnaie dans l'Antiquité*, t. II, p. 116.

Sculpture. — Cornaline, intaille, Diane près d'un cerf. *Id.*, *id.*, Diane entre un chien et un cerf. Agate noire, intaille, Diane entre deux cerfs. Intaille, Diane assise sur un cerf (1). Plusieurs stèles funéraires représentent Diane accompagnée d'une biche. On voit à Palerme deux groupes d'Hercule terrassant la biche Cérynitide (2). Les statues de Diane à la biche sont assez nombreuses (3), mais la Diane, dite de Versailles, au Musée du Louvre, est la plus remarquable en ce genre. La déesse pose la main droite sur la tête d'un cerf dont le sexe n'est pas indiqué. Cette circonstance, contraire aux habitudes de l'antiquité, accuse chez l'artiste l'intention évidente de reproduire l'une des biches cornigères de l'Anauros, et l'on peut en déduire sans trop de présomption que les cervidés cornus, accompagnant Artémis sur d'autres monuments, rentrent dans la même catégorie (4).

Rien de ce qui précède ne touche directement à notre pectoral, dont les images d'Artémis ou d'Hercule sont absentes : néanmoins les anciens auteurs, sauf Anacréon peut-être, ne mentionnant en fait de biches cornigères que celles de l'Anauros et de Télèphe, on n'a pas à chercher ailleurs. Je me décide pour une des premières, tant à cause de la ramure d'or, que du symbolisme du sujet choisi par l'orfèvre.

(*La suite prochainement.*)

Ch. de LINAS.

MIROIRS GRECS A RELIEFS

(Planche 9.)

On a réuni dans la planche 9 la représentation de deux miroirs grecs de bronze, en forme de boîte, décorés d'appliques en relief sur leur couvercle. Ils proviennent de sépultures des environs de Corinthe, et la direction de la *Gazette archéologique* les a fait dessiner chez

(1) Ch. Lenormant, ouvr. cit., pl. XLVII, fig. 4, 7; pl. XLVIII, fig. 16; pl. XLIX, fig. 12.

(2) Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 794 et 802.

(3) Clarac, pl. 566, 570, 570 B, 574; Montfaucon, *Ant. expl.*, t. I, pl. 88, fig. 2; Suppl., t. I, pl. 41, fig. 1.

(4) Montfaucon, *Ant. expl.*, Suppl., t. I, pl. 42, fig. 3. Pour plus de certitude, M. A. Héron de Villefosse, attaché à la Conservation des Antiques du Louvre, s'est donné la peine de vérifier le fait à mon intention, et j'ai pu récemment m'en assurer par moi-même; l'animal a été représenté *absque ullo sexu*. Il en est autrement des deux groupes de Palerme, du moins tels qu'ils figurent dans l'ouvrage du comte de Clarac; les animaux terrassés par Hercule ont le sexe masculin plus ou moins indiqué sur la planche : mais comment se fier à des gravures exécutées d'après un dessin qui, soit ignorance, soit fantaisie de l'artiste, peut n'être pas entièrement conforme à l'original?

M. Feuardent, entre les mains de qui l'un des deux se trouve actuellement. Leur mérite d'art est assez secondaire, et même celui qui est placé à la gauche de la planche est d'un mauvais travail. Les figures y sont lourdes, mal proportionnées, avec des têtes trop grosses pour leur corps, d'une exécution molle et sans finesse. Pourtant ces deux objets ont paru mériter d'être publiés, et pour les sujets qu'ils retracent, et parce que la classe de monuments à laquelle ils appartiennent est encore assez peu nombreuse.

La représentation du plus grand des deux miroirs, et en même temps du plus grossier comme travail, est du reste une véritable énigme. Nous ne nous chargeons en aucune façon de l'expliquer, et nous appelons sur elle l'attention des maîtres de la science, qui sauront sans nul doute trouver l'interprétation qui nous échappe. Que peuvent être ces deux personnages juvéniles, entièrement nus, assis dans deux directions opposées sur un même rocher, qu'une draperie recouvre en partie, et qui retournent la tête l'un vers l'autre? Quels noms leur attribuer? Je ne saurais le dire. L'objet informe que chacun d'eux tient en l'appuyant sur son genou, est même singulièrement incertain. Ce sont peut-être de grosses couronnes, vues de profil. Un des deux personnages, celui de gauche, a des formes extraordinairement arrondies et peu viriles, ce qui n'est peut-être que le fait de l'inhabileté de l'artiste; mais l'autre, celui de droite, par la saillie de ses seins et par sa coiffure féminine, est positivement hermaphrodite. Notons encore que l'un et l'autre ont les pieds garnis de chaussures que l'on n'a pas l'habitude de voir aux personnages nus dans les œuvres de l'art grec. C'est un trait que l'on considère ordinairement comme caractéristique du travail étrusque. Ce miroir appartient maintenant au Musée de Bruxelles, auquel M. de Meester de Ravestein l'a généreusement offert.

Dans le relief de l'autre miroir, d'un travail bien plus élégant, nous voyons un éphèbe nu, chaussé d'endromides, tenant de sa main droite élevée un rhyton terminé par la partie antérieure d'une biche, et portant une phialé sur sa main gauche. Il est à demi étendu sur un rocher, sur lequel il a jeté son manteau. C'est *Dionysos,* en com-

pagnie d'*Éros*, qui se tient debout auprès de lui, s'appuyant sur une colonne, et qui est de plus petite taille. L'association du dieu du vin et de celui de l'amour est fréquente sur les monuments antiques, surtout avec le Dionysos au type imberbe et juvénile.

E. LIÉNARD.

En groupant les exemples, jusqu'ici très peu nombreux, de la représentation de la naissance de Dionysos, sortant de la cuisse de son père Zeus, que nous offrent les vases peints, Raoul Rochette (1) et M. Stephani (2) ont cité celui dont la figure se trouve dans un des volumes de dessins inédits provenant de Millin, que possède le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale. Ce dessin est resté jusqu'à présent inédit. Il est aussi mauvais que possible, fait par une main singulièrement maladroite et inexpérimentée. Malgré ces défauts, il m'a paru qu'il méritait d'être publié, réduit au tiers par le procédé de clichage photographique de



Gillot, d'abord à cause de la rareté du sujet, puis parce que l'on ignore absolument ce qu'est devenu le monument original, dont, par conséquent, ce piteux dessin

(1) *Choix de peintures de Pompéi*, p. 81.

(2) *Compte-rendu de la Commission archéologique* de Saint-Pétersbourg, 1861, p. 13.

conserve seul le souvenir. Peut-être sa publication amènera-t-elle à le retrouver dans quelque collection, car il n'est pas vraisemblable qu'il ait péri depuis le temps où Millin le faisait calquer.

D'après Rochette, le dessin, quand il le vit, était accompagné de la note suivante, qui ne se retrouve plus aujourd'hui dans le volume du Cabinet des estampes : « Vaso che si trova in casa del S[re] d. Genn. Patierno, restauratore, alla salita de' Reggj Studj, n. 63 : altezza, palmi 2 1/2; diametro, 1 palmo, 3 1/2 oncie. » Le vase original était manifestement du style apulien ou tarentin de la décadence, et devait avoir la forme de l'oxybaphon.

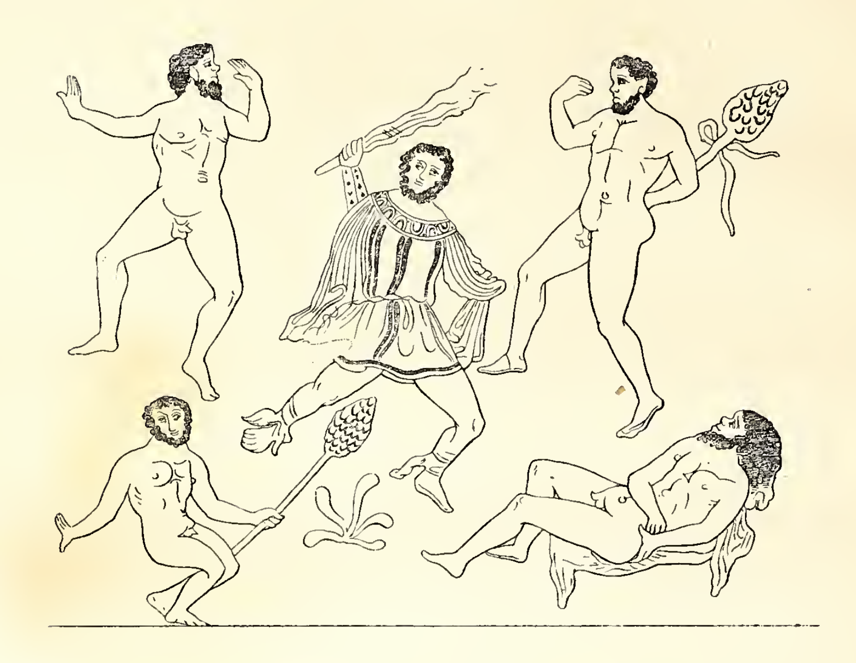
La composition de la face principale était à deux registres. En haut nous voyons au centre de la scène *Zeus* lauré, tenant le foudre et un long sceptre que surmonte un aigle, assis sur un trône à dossier, les deux jambes croisées, les pieds reposant sur un escabeau, dans une attitude qui n'indique aucun effort, qui ne témoigne d'aucune souffrance. De sa cuisse droite s'élève à mi-corps le petit *Dionysos,* tendant les deux bras à *Ilithyie*, qui accourt pour le recevoir dans un lange de riche étoffe. Derrière le siège du roi de l'Olympe se tiennent debout et groupés, *Apollon* nu, à la réserve d'une chlamyde qui flotte sur ses épaules, tenant un objet qui dans le dessin semble un thyrse, mais qui sur l'original devait être plutôt une tige de laurier couronnée d'un bouquet de feuilles, et *Artémis* en costume de chasseresse, portant l'arc dans sa main gauche et s'appuyant familièrement du bras droit sur l'épaule de son frère. Apollon assiste aussi à la naissance de Dionysos sur le célèbre miroir Borgia, du Musée de Naples (1), dont le groupe principal offre la plus étroite ressemblance avec celui de notre vase. Seulement, sur le miroir étrusque c'est l'énigmatique déesse ailée *Mean* (2) qui tient la place qu'occupe ici Artémis. La déesse de l'enfantement y est appelée *Thalna* (3).

Dans le registre inférieur, nous voyons *Athéné* debout, casquée, la poitrine couverte de l'égide, tenant la lance de la main gauche et s'appuyant de la droite sur son bouclier. Elle remplit l'office d'obstétrice à la naissance miraculeuse du fils de Zeus, sur les bulles d'or estampées du Cabinet des médailles (4). Sur notre vase elle adresse la parole et raconte la nouvelle à une autre déesse, assise sur une élévation du terrain, vêtue d'une tunique qui laisse transparaître ses formes et d'un himation qui enveloppe ses jambes. Cette déesse s'appuie de la main gauche sur un thyrse ou sur un long flambeau allumé. J'y vois *Déméter*, qui est rangée au nombre des divinités, témoins de la venue au monde de Dionysos, dans un bas-

(1) Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, t. II, pl. LXXXII.
(2) Gerhard, *Ueber d. Metallspiegel d. Etrusker*, p. 31.
(3) O. Jahn, *Archæologische Aufsætze*, p. 77.
(4) J. de Witte, *Catalogue Durand*, n° 2165; *Nouv. annales de l'Inst. archéol.*, t. I, pl. A.

relief du Musée du Vatican (1). Ce qui me paraît ici la déterminer d'une manière positive, c'est la façon dont elle est accompagnée d'*Hécate*, debout derrière elle et tenant un court flambeau couronné de sa flamme.

Ni Rochette, ni M. Stephani n'ont parlé du revers du vase dessiné pour Millin. Le sujet en offre pourtant une liaison avec celui de la face principale; car c'est encore



un épisode du cycle mythique de Dionysos. Il retrace la fureur de *Lycurgue*. Le roi de Thrace, vêtu d'un costume barbare, avec des anaxyrides qui par en bas s'épanouissent sur les pieds, une tunique courte et brodée, et un petit manteau flottant derrière ses épaules, brandit dans sa frénésie, au-dessus de sa tête, la massue avec laquelle il a tué sa femme et son fils. Quatre *Satyres* l'entourent et semblent tourner en dérision la fureur impuissante qu'il voudrait diriger contre le dieu du vin.

François LENORMANT.

(1) Visconti, *Museo Pio-Clementino*, t. IV, pl. XIX; Millin, *Gal. mythologique*, nos 222 et 223; Welcker, *Kunstmuseum*, p. 102 et 115.

LA LEVRETTE DE VIENNE

(Planche 10.)

Le marbre du Musée de Vienne (Isère), de la planche 10, peut être considéré comme l'une des plus belles représentations d'animaux que nous ait laissées l'antiquité. Il a été découvert en 1817, à quelques kilomètres au sud de Vienne, au lieu dit la Grange-Marat, et il est digne d'occuper une place d'honneur parmi les monuments si nombreux et si remarquables trouvés sur le sol de l'antique capitale de la Viennoise et de ses environs. Lors de la découverte, la tête était séparée du corps; la restauration qu'on a faite en plâtre pour la rajuster est plus ou moins heureuse. Tel qu'il est aujourd'hui, l'animal est couché sur le flanc, les pattes de devant allongées, la tète redressée et tournée en arrière. Les oreilles manquent, ainsi que l'extrémité de la patte droite de derrière; la patte droite de devant et les griffes de la patte gauche de derrière sont légèrement mutilées. La tête effilée, le museau allongé, les flancs maigres et minces, la taille svelte, le poil ras permettent de reconnaître, au premier coup d'œil, un lévrier.

M. T. Delorme, dans sa *Description du Musée de Vienne* (1), a donné un dessin fort médiocre de cette statue, et c'est ce qui nous a engagé à la publier de nouveau. On aperçoit sur le flanc de l'animal quelques légères mutilations qui, selon M. Delorme, seraient des traces d'un objet disparu, vraisemblablement un petit chien que la levrette caressait de sa langue; mais cette hypothèse, au moins dans l'état de restitution où se présente la statue, n'est guère admissible. Le mouvement de la tête, le museau de l'animal qui s'appuie sur la cuisse indique plutôt que le chien se lèche lui-même.

Les divers fragments d'architecture et les débris de construction qui accompagnaient ce monument lors de la découverte, ont permis de croire qu'il y avait jadis en ce lieu une de ces riches villas dont les bords du Rhône et de la Durance étaient couverts. Notre lévrier en était, sans doute, un des ornements. Nous savons d'ailleurs que les habitations des riches Romains étaient décorées de statues et d'objets d'art, exécutés souvent par les artistes le plus en renom. Il en était de même dans l'antiquité grecque. Dans l'Odyssée, nous voyons deux magnifiques chiens d'or et d'argent, œuvre de Vulcain, placés de chaque côté de la porte du palais d'Alcinoos (2); Pline raconte qu'on regardait de son temps, comme une merveille de l'art, un chien de bronze, léchant sa blessure, qui était placé au

(1) P. 123, nº 1.

(2) *Odyss.*, Z, 91 et s.

Capitole, dans le temple de Junon; les gardiens du temple répondaient sur leur tête de la conservation de ce célèbre monument, ce qui ne l'empêcha pas d'être détruit lors de la sédition des Vitelliens (1).

D'ailleurs, comme le fait remarquer Winckelmann, chez les anciens, l'étude des animaux ne fut pas moins l'objet de leurs artistes, que celui de leurs naturalistes et de leurs philosophes (2); tandis qu'Aristote, Pline, Oppien, Pollux décrivaient avec une minutieuse attention les différentes espèces d'animaux, et particulièrement les diverses races de chiens, des artistes se rendaient célèbres par la manière supérieure dont ils en reproduisaient les figures. Calamis se distinguait dans l'art de représenter les chevaux (3), la vache de Myron était chantée par les poètes (4); on vantait le veau de Menechmos (5); enfin le sculpteur Nicias devenait illustre par ses chiens (6).

Les grandes familles romaines ornaient leurs habitations de ces chefs-d'œuvre qui souvent étaient l'emblème de leurs goûts privés et de leurs usages domestiques. C'est par la même raison qu'on trouve si fréquemment des animaux représentés sur les monnaies de la République romaine : on voit un sanglier sur celles de la famille Volteia, une paire de bœufs en labour sur celles de la famille Maria, des chevaux de course lancés à toute bride sur celles des familles Calpurnia et Marcia. Sur une monnaie de la famille patricienne Postumia, frappée vers l'an de Rome 682 (72 av. J.-C.), figure au revers un lévrier courant à droite; au-dessous de l'animal se trouve une flèche (7). M. Cohen déclare inconnue l'explication de cette médaille; mais on peut conjecturer qu'elle fait allusion au goût pour la chasse d'un membre de la famille Postumia; d'autant plus que le droit de la pièce nous présente la tête de Diane avec l'arc et le carquois. Le lévrier de cette monnaie a une ressemblance frappante avec le marbre du Musée de Vienne; l'un et l'autre, sans doute, sont des emblèmes des passions cynégétiques de quelque riche patricien.

Les statues de chiens, au moins de lévriers, qui nous sont restées ne sont pas très nombreuses, et il en est peu que nous puissions rapprocher de celle que nous publions. Winckelmann (8) cite un groupe de deux lévriers de grandeur naturelle, en marbre, groupe qui faisait alors partie de la collection Clémentine. Ce groupe avait été découvert avec plusieurs autres figures de chiens de moindre valeur dans les ruines de la villa Lanuvina, bâtie, dit-on, par Antonin le Pieux. Le Musée de Lyon

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 17.

(2) Winckelmann, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 489 de la trad. franc. publ. chez Jansen en 1794.

(3) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 19.

(4) *Antholog.*, IV, 7; Auson., *Epigr.*, 58-68; Propert., II, 31, 7 et 8; Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 19.

(5) Plin., *l. c.*

(6) Plin., XXXV, 40.

(7) V. Cohen, *Descr. des monn. de la Républ. romaine*, p. 272, nº 8, et pl. xxxv. *Postumia* 7.

(8) *Loc. cit.*, p. 494. — Dans la salle des animaux, au Musée du Vatican, il y a plusieurs chiens et quelques lévriers.

possède un petit groupe en bronze qui représente un lévrier aux prises avec un lapin. Ce groupe, mal reproduit dans l'ouvrage de Comarmond, est d'un beau style et d'un travail achevé (1). Le Louvre a aussi un petit lévrier de bronze courant à droite (2). Je citerai encore deux intailles du Musée Fol de Genève qui représentent des chiens lévriers d'un assez beau style (3) ; aucune de ces représentations n'est comparable à la statue de Vienne pour l'art comme pour la pose de l'animal.

Mais si les statues de lévriers sont peu communes, en revanche les figures de lévriers sur les vases peints sont si fréquentes qu'il est presque superflu d'en citer des exemples. M. E. Cougny, dans son remarquable mémoire (4), a parfaitement établi, à l'aide de ces représentations, les différentes espèces de lévriers plus particulièrement recherchées des Grecs. C'est le lévrier de Laconie qui, sur les vases grecs, figure généralement dans les scènes où sont peintes des chasses au cerf, au sanglier, ou des sujets comme la mort d'Actéon, ou celle de Procris (5). C'est évidemment à cette race ou à celle d'Arcadie, qui lui était étroitement apparentée, que se rapporte le marbre du Musée de Vienne. Notre lévrier n'a rien de commun avec les chiens courants de la Gaule qu'Arrien déclare les meilleurs du monde et qui, avec leur museau médiocrement allongé et leur long poil, ressemblaient à des chiens-loups (6). Bien que trouvé sur le sol de la Gaule, il y représente une race étrangère qui a pu d'ailleurs s'y répandre avec la conquête romaine. Le travail même de la statue n'est pas gaulois ; elle a dû être exécutée par un de ces artistes grecs auxquels les Romains avaient recours et auxquels ils doivent leurs plus remarquables monuments.

Ernest BABELON.

APOLLON

STATUETTE DE BRONZE

Dans une lettre écrite de Naples, le 7 février 1880, M. Constantin Carapanos m'envoie le dessin de la statuette de bronze reproduite à la page ci-contre. Ce dessin est accompagné de la note suivante :

(1) Comarmond, *Descr. des Antiq. et objets d'art du Palais des Arts de Lyon*, p. 267, nº 223.

(2) Grivaud de la Vincelle, *Arts et métiers des Anciens*, pl. 43 ; A. de Longpérier, *Bronzes antiques du Louvre*, nº 775.

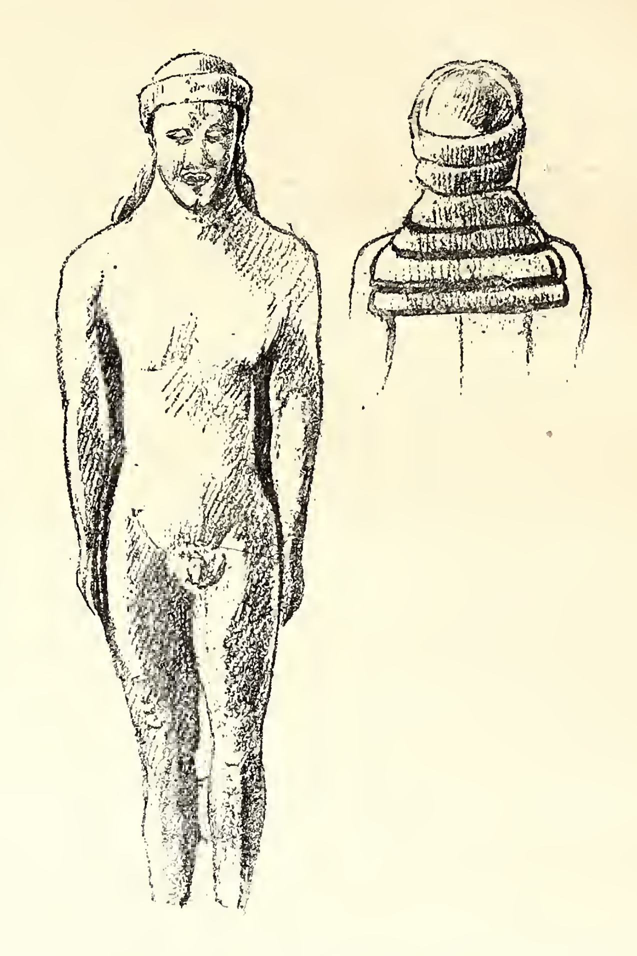
(3) Nos 3287 et 3288.

(4) Article *Canis* dans le *Dict. des Antiquités*. de Daremberg et Saglio.

(5) Alex. de Laborde, *Vases de Lamberg*, t. I, pl. I, XXV, XCII; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élite des monum. céram.*, t. II, pl. XCVIII et s. ; Millingen, *Anc. uned. mon.*, II, pl. XIV.

(6) Arrian., *Venat.*, II, 2-3, et III, 2.

« J'ai acheté ici (à Naples) une statuette de bronze qui me paraît offrir quelque « intérêt pour l'histoire de l'art dans la Grande-Grèce.



« Cette statuette est haute de 0^m,14 centimètres, sans les pieds qui sont cassés. « D'après ce que m'a dit le marchand qui m'a vendu ce bronze, il aurait été trouvé « à Tarente. On y reconnaît *Apollon* debout, représenté nu, les bras pendants et « collés au corps. Les jambes aussi ne sont pas détachées ; c'est seulement à partir « des genoux qu'elles sont séparées. Deux entailles formant une petite saillie in- « diquent les genoux. La tête est ceinte d'un large diadème et les cheveux tom- « bent sur les épaules en natte épaisse, divisée par des rainures. Les lèvres sont « fortes et proéminentes, et les yeux très saillants sont taillés en forme d'amande.

« Le modelé des diverses parties de la tête et la ligne creuse qui sépare les « bras et les mains du corps me font croire que cette statuette n'a pas été fondue, « mais taillée dans un bloc de bronze.

« Le torse ressemble à celui des statues de marbre trouvées à Actium, actuel-
« lement conservées au Musée du Louvre. La tête offre, tant dans sa forme que
« dans la manière dont elle a été travaillée, beaucoup de ressemblance avec une
« des pièces les plus anciennes que j'ai trouvées dans mes fouilles de Dodone
« (*Dodone et ses ruines*, pl. XI, nos 2 et 2 bis, p. 181) et qui représente une tête à
« longue chevelure. Cette tête peut appartenir au VIIe siècle avant notre ère (1).

« La statuette de Tarente me semble appartenir à la même époque. Elle serait,
« par conséquent, un des monuments les plus anciens de l'art grec en Italie.
« C'est à ce titre qu'elle mérite d'être connue. »

On conserve dans les collections d'antiquités plusieurs statuettes de très ancien style qui représentent Apollon, entre autres celle qui a été trouvée à Athènes, il y a quelques années, et que j'ai publiée dans la *Revue archéologique* (2); cette statuette est actuellement conservée au Musée du Louvre. On peut aussi citer la célèbre figurine avec la dédicace de Polycrate, autrefois conservée au Musée Nani à Venise, et qui a fait partie ensuite de la collection Pourtalès (3). Cette figurine a été acquise par le Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Une autre statuette de style ancien, et représentant également Apollon, a été trouvée dans les ruines de Locres et publiée par le duc de Luynes, il y a un grand nombre d'années (4).

J. DE WITTE.

JUPITER

BRONZE DU MUSÉE DE LYON

(PLANCHE 11.)

La statuette de bronze, haute de 29 centimètres, que nous publions d'après une photographie, dans la planche 11, a été trouvée dans la Saône, auprès de Mâcon. Elle appartient au Musée de Lyon, où elle est entrée par le legs des collections de M. Lambert. Le style en est lourd et sans finesse. Les proportions trapues de la figure, l'exagération de la chevelure et de la barbe, qui font la tête trop forte pour le corps, donnent à l'ensemble un aspect assez disgracieux. Au point de vue de l'art, c'est un bronze très médiocre. Mais il est intéressant par son sujet.

(1) Voir ce qu'en dit M. le baron de Witte, dans mon ouvrage sur Dodone, p. 181.

(2) Tome XXV, 1873, pl. V, p. 148 et suiv.

(3) Th. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XIII.

(4) *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XV, 2.

C'est manifestement un Jupiter foudroyant que représente cette figure, et la pose qui lui est donnée est sans autre exemple dans la même classe de monuments. La main droite élevée brandissait un foudre; il n'y a pas de doute possible sur ce geste. Au contraire, on est fort embarrassé pour déterminer l'objet que tenait la main gauche, également fermée. Ce ne peut pas être un sceptre, et l'on serait tenté de supposer ici un second foudre, qui seul se concilierait avec la position de la main, si la chose pouvait se justifier par quelque analogie.

En tous cas le bronze qui nous occupe a un étroit rapport d'attitude avec le Zeus Polieus de l'Acropole d'Athènes (1), tel que O. Jahn (2) l'a reconnu d'une façon si ingénieuse et si certaine sur les monnaies de bronze de cette ville. La seule différence est que la statue athénienne avait le bras gauche plus étendu en avant et la main ouverte. Le rapprochement est peut-être encore plus étroit avec le Jupiter qui se voit sur les tétradrachmes des Messéniens (3), et sur leurs espèces de cuivre (4), toujours entièrement nu, lançant la foudre de sa main droite levée au-dessus de sa tête et portant l'aigle sur sa main gauche. Je suis d'autant plus porté à faire ce rapprochement que j'ai vu, il y a cinq ou six ans, chez M. Vaganay, marchand d'antiquités à Lyon, une statuette de bronze de très petite dimension (12 centimètres de haut) et d'un travail remarquablement fin, trouvée dans les environs de la ville, qui reproduisait trait pour trait le Jupiter des monnaies de la Messénie, avec son foudre et son aigle fondus du même jet que la figure. L'aigle y était porté sur le poing fermé du dieu, tandis que les monuments numismatiques le font poser sur le poignet de la main gauche ouverte. D'après cet élément de comparaison, il ne serait pas impossible que, dans le bronze que nous publions, le poing gauche eût soutenu un aigle rapporté, qui aurait été fixé par un tenon entrant dans la main fermée.

On admet généralement (5) que le dieu, tel qu'il est représenté sur les espèces monétaires des Messéniens, est le Zeus Ithomaios ou Ithomatas, exécuté par Agéladas pour les refugiés de Naupacte (6), et dont l'original même, ou une copie (7), avait été placé dans le sanctuaire de l'Ithome, après la reconstitution de la Messénie par Épaminondas. On s'appuie pour cela sur les tétradrachmes où les lettres ΙΘΩΜ

(1) Pausan., I, 24, 4.

(2) *Nuove memorie dell' Instituto archeologico*, p. 16 et s., pl. I, nos 1 et 2; voy. aussi Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, t. I, p. 19.

(3) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. II, p. 209, nos 7 et 8; *Suppl.*, t. IV, p. 206, n° 1.

(4) Mionnet, *Descr.*, *l. c.*, nos 9-22; *Suppl.*, *l. c.*, nos 11 et 12.

(5) O. Jahn, *Nuov. mem. dell' Inst. arch.*, p. 17; Barclay Head, *A guide to the select greek and roman coins exhibited in electrotype* (*British Museum*), p. 35.

(6) Pausan, IV, 33, 2.

(7) Sur cette question, voy. Brunn, *Die Kunst bei Homer*, dans les *Abhandl. der k. Bayr. Akad. d. Wissensch.*, 1re classe, t. XI, 3e part., p. 49; Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik*, 2e édit., t. I, p. 104.

sont inscrites auprès de sa figure (1). M. Brunn (2) et M. Overbeck (3) ont récemment contesté cette identification ; mais leurs raisons sont loin de me paraître décisives.

D'après ces deux savants, les lettres ΙΘΩΜ devraient être rattachées à la légende principale, de manière à donner ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ ΙΘΩΜαίων pour l'ethnique du peuple qui a fait frapper la monnaie. Ceci me semble peu probable. L'expression Μεσσήνιοι Ἰθωμαῖοι pour désigner les Messéniens du Peloponnèse ne se trouve nulle part; ils sont toujours les Messéniens absolument parlant, et c'est ceux de Sicile qu'on en distingue quelquefois en les appelant Μεσσήνιοι πρὸς οὐ ἐπὶ τῷ πορθμῷ (4). Dans les habitudes de la numismatique grecque, quand une inscription explicative accompagne la figure d'une divinité, cette inscription exprime presque toujours son surnom spécial plutôt que son nom ordinaire. Écrire ΙΘΩΜάτας à côté de l'image du Zeus de l'Ithome était donc conforme aux règles les plus généralement adoptées. Quand même, d'ailleurs, on suivrait sur ce détail de la question la manière de voir des deux érudits éminents que je combats, en voyant les Messéniens Ithoméens placer sur leurs monnaies une représentation de Jupiter, suivant toutes les probabilités cette représentation devrait être celle de Zeus Ithomatas, la forme du dieu qui avait pour eux le caractère d'une divinité nationale (5).

Quant à la façon dont on veut conclure de la légende locale qui plaçait l'éducation de Zeus sur l'Ithome (6), que la statue exécutée par Agéladas devait figurer le dieu comme enfant, elle ne me paraît pas du tout convaincante ; et encore moins la conclusion que l'on déduit dans le même sens du fait que le simulacre de ce Zeus se conservait dans la maison de son prêtre, élu chaque année (7).

Enfin M. Overbeck insiste surtout sur ce que l'image du revers des tétradrachmes n'a pas le caractère de l'art du temps d'Agéladas. Il oublie ici que précisément jamais les graveurs monétaires grecs des grandes époques ne se sont attachés à cette copie servile des œuvres fameuses de la sculpture, qui est devenue l'habitude de ceux de l'époque impériale romaine. Ils l'ont, au contraire, soigneusement évitée. Ils se sont, dans bien des occasions, inspirés des ouvrages des maîtres de la statuaire dont leurs cités se glorifiaient. Mais ils ont toujours procédé à ces imitations avec

(1) Sestini, *Molte medaglie greche di più musei*, p. 90, pl. XII, nº 6; Millingen, *Ancient coins of cities and kings*, p. 63, pl. IV, nº 20.

(2) *Geschichte der Griech. Künstler*, t. I, p. 73.

(3) *Die zwei Zeusbilder des Ageladas*, dans le *Rheinisches Museum*, 1866, p. 122 et s.; *Griech. Kunstmyth.*, t. I, p. 11-14.

(4) Pausan., IV, 26, 3; V, 25, 2; V, 26, 5; VI, 2, 10.

(5) Pausanias (III, 26, 4) argüe de la découverte d'une très antique image de Zeus Ithomatas à Leuctres, que cette ville faisait primitivement partie de la Messénie.

(6) Pausan., IV, 33, 1.

(7) Pausan., IV, 33, 2.

une grande liberté. Ils y ont puisé des types consacrés pour les dieux, mais ils ont traité ces types dans le style de leur temps. M. Barclay Head (1) remarque avec juste raison que parmi les tétradrachmes des Messéniens, il en est où le Jupiter du revers porte l'empreinte du cachet de l'école de Polyclète et d'autres où elle se rattache au style de l'école d'Euphranor et de Lysippe, et il ajoute, avec sa profonde expérience de la numismatique, que ceci n'empêche aucunement que dans l'un et l'autre cas les graveurs ne se soient inspirés d'une statue d'Agéladas. Je remarquerai de plus que le type de figuration de Zeus que nous avons sur les tétradrachmes en question, quel que soit le style dans lequel il a été traité, se rattache certainement aux traditions de l'art archaïque, ainsi que le montre la singulière analogie de la pose qui y est donnée au dieu avec celle du Posidon des monnaies incuses de Posidonia et de l'Apollon de celles de Caulonia. Nous trouvons, du reste, exactement ce même type, mais avec une forte empreinte d'ancien style, dans les données de l'art de la première moitié du ve siècle, c'est à dire du temps même d'Agéladas, sur le revers du précieux didrachme d'argent à la légende : **ΟΛΥΜΠΙΚΟΝ** (2), que M. Ernest Curtius rattache si heureusement au tribut imposé aux Lépréates envers le trésor sacré du Zeus d'Olympie.

E. de CHANOT.

UN FRAGMENT DE SARCOPHAGE CHRÉTIEN

DU MUSÉE CALVET.

(Planche 12.)

J'ai relevé au Musée Calvet, d'Avignon, le fragment de sarcophage chrétien dont on trouvera dans la planche 12 une reproduction en phototypie. C'est la partie gauche d'un couvercle portant un bas-relief et une épitaphe. Le sujet que ce débris présente se rencontre parfois à Rome ; je n'en sais pas d'autre exemple en Gaule et je le publie, à ce titre, comme pouvant être sorti de notre sol, si riche en tombes chrétiennes des anciens âges.

(1) *A guide to the select greek and roman coins, etc.*, p. 46 et 64.

(2) *Zeitschrift für Numismatik*, t. II, p. 235; *Numismatic Chronicle*, 1879, pl. xi, sect. 2, n° 1.

Après des figures trop mutilées pour que je cherche à les reconnaître, et à la gauche de la tessère que soutient un génie ailé, se trouve une table en forme de sigma autour de laquelle sont couchés des convives; elle est chargée de pains incisés en croix, suivant l'usage romain. Sur un trépied placé en avant est posé un poisson. Ni ce poisson, ni la marque des pains ne démontreraient absolument le caractère chrétien de notre marbre, car on les rencontre de même sur plus d'un monument païen (1). Mais la formule de l'épitaphe vient ici lever tous les doutes; cette inscription porte les mots suivants :

ANTODONI....
ANIMAE D*ulci*
IN PACE QVI *vi*
XIT ANN XLV M*enses*
VIII D*ies* XVI......

En traitant des sarcophages d'Arles (2), j'ai insisté sur le sens, selon moi funéraire, du sujet que nous retrouvons sculpté sur le fragment du Musée d'Avignon, et que je crois inspiré par la prière où l'on demande l'admission des morts au banquet céleste. Je ne m'arrêterai donc ni sur ce point, ni à la signification bien connue du Poisson symbolique figuré sur les monuments chrétiens de l'espèce (3).

Le registre d'entrée du Musée Calvet ne donne aucun renseignement sur le lieu où notre marbre a été trouvé; il porte seulement ces mots : « Acquis en 1851 de M. Nogent, d'Orange », et l'on peut se demander, à la rigueur, si le fragment n'aurait pas été apporté de Rome, où le sujet qu'il représente se trouve parfois. Sans parler des fresques des catacombes (4), j'en ai relevé quatre exemples au *Museo*

(1) Pour les pains, voir mon *Étude sur les sarcophages d'Arles*, p. 1 et 2; pour le poisson, *Description of the collection of ancient marbles in the British Museum*, Part. V, pl. IX, fig. 3 : Festin de l'Amour et de Psyché; Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, 2e édition, p. 53, etc.

(2) P. XXXVI.

(3) De Rossi, *De monumentis christianis* IXΘYN *exhibentibus*, p. 22, 24, 25.

(4) Joindre à celles qui sont déjà connues une peinture inédite trouvée dans la catacombe de Saint-Pierre et Saint-Marcellin, sur la voie Labicane, et portant les mots :

AGAPE MISCE NOBIS
IRENE PORGE CALDA

Laterano, dans la riche collection du Collége Romain, et sur un débris encastré dans l'escalier du palais Castellani, à la place Poli (1).

Si notre inscription est sans date, l'ancienneté de la formule *anima dulcis*, qui y figure, permet de ne pas la faire descendre au-delà du IVe siècle. Cette expression dont les premiers chrétiens ont fait usage se retrouve, en effet, sur des marbres païens exhumés en Italie et en Gaule, notamment à Lyon et à Narbonne (2).

EDMOND LE BLANT.

L'applique de bronze représentant Scylla, figurée et décrite à la page 48 de la *Gazette* de 1880, n'est pas au Musée de Copenhague. Elle fait partie depuis longtemps de la collection de M. Julien Gréau.

Il en est de même de la terre cuite décrite et figurée p. 16 et 17. Cette statuette, représentant une femme portant un petit cochon, fait également partie de la collection de M. Gréau.

Ces deux monuments ont été exposés en 1878 au Palais du Trocadéro.

La pierre talismanique du Musée Britannique, dont M. Philippe Berger a commenté le sujet dans la dernière livraison de la *Gazette archéologique* (1880, p. 27), est une hématite qui a fait autrefois partie de la célèbre collection Mertens-Schaaffhausen. Elle a la forme d'un parallélogramme aplati, gravé en intaille sur ses deux faces, et le revers en offre ce sujet d'Harpocrate porté sur la fleur de lotus et entouré de divers animaux malfaisants, sur lequel M. E. Ledrain a disserté ici même (1878, p. 36 et s.). Les deux côtés en ont été publiés en 1836, à Bonn, par L. Urlichs, dans un Programme pour la Fête de Winckelmann, intitulé : *Dreizehn Gemmen aus der Sammlung der Frau Sibylla Mertens-Schaaffhausen.* La double intaille en question y est gravée sous le nº 13 de la planche.

F. L.

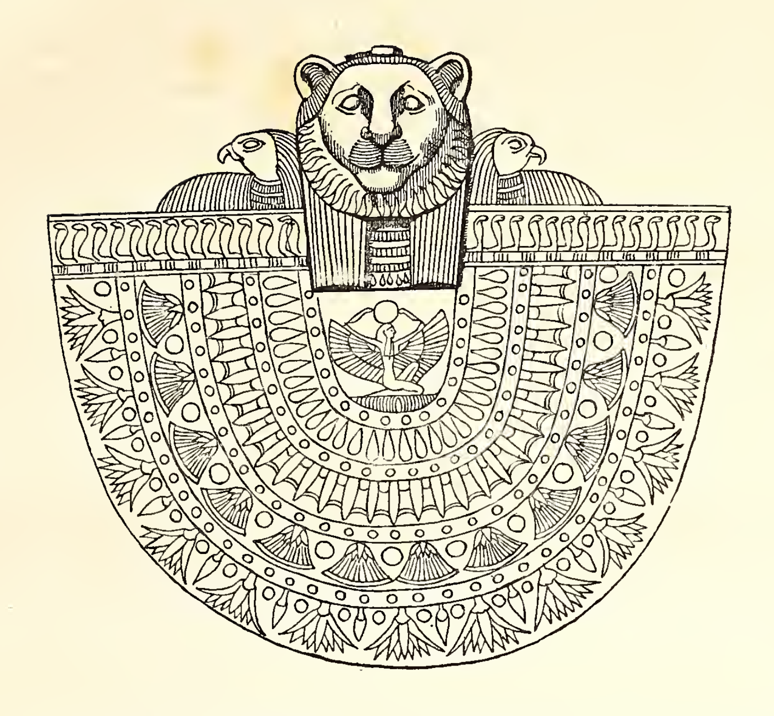
(1) Le savant Père Garrucci a fait graver dans les planches 371 et 401 de son *Arte cristiana* ces quatre marbres, dont le dernier vient d'Ostie.

(2) Gruter, 609, 3; A. de Boissieu, *Inscriptions de Lyon*, p. 506, nº 27, etc.

L'Éditeur-Gérant : A. LÉVY.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES. — [882].

ÉGIDE DE SEKHET (1)

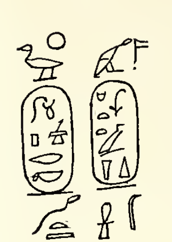


Ce monument est intéressant, non seulement au point de vue historique et artistique, mais aussi pour sa matière même : il est en or blanc, métal rare, nommé *asem* par les Égyptiens, et que M. Lepsius, dans son mémoire sur les métaux, a identifié avec l'électrum de Pline. Il représente ce que les archéologues appellent une Égide de Sekhet. La déesse léontocéphale Sekhet personnifie la force de la lumière solaire.

La tête de lionne, placée entre deux têtes d'épervier, est d'un très beau style, à la fois vigoureux et fin. Le collier, surmonté d'une bordure d'uræus, est orné de lotus et de boutons de lotus. Une divinité accroupie, étendant les ailes et la tête surmontée du disque, élève de chaque main le signe de la lumière.

(1) C'est à l'inépuisable obligeance de M. Feuardent que nous devons la communication de ce beau bijou égyptien. (*Note de la Direction.*)

Sur la surface unie du revers de l'égide sont tracés, avec assez de négligence, le cartouche-nom de l'un des rois Osorkon et le cartouche d'une reine nommée *Ta-ti-Bast*, qui porte le titre purement religieux de « divine mère ». Cette princesse doit être l'épouse du roi en question, dans lequel je suis porté à voir l'Osorkon III (1), placé par Manéthon dans la XXIIIe dynastie, car les noms des épouses des deux Osorkon de la XXIIe dynastie nous sont déjà connus : voyez les n°s 577, 589, 591 du *Königsbuch* de Lepsius.



Paul PIERRET.

PECTORAL D'ARGENT

DÉCOUVERT DANS UNE SÉPULTURE DU KOUBAN

(Suite)

Dans ses érudites explications des trésors de l'Ermitage, M. Stephani s'arrête à plusieurs reprises sur les tendances de l'art classique à figurer l'allaitement, cette fonction si douce de la maternité, soit en haut, dans l'Olympe, soit en bas, chez les hommes ou les animaux (2). Un autel du Vatican met au grand jour l'un des sens particuliers que les Romains attachaient aux représentations de la Nourrice ; car, sous une biche allaitant son faon, on lit : Τύχῃ οἴκου Ποπλίων, « Fortune de la famille Publia » (3). Emblème de la longévité, le cerf présage ici une existence durable aux rejetons du consécrateur ; d'autres variantes de la Nourrice me semblent devoir être prises dans un sens plus général. Tels sont : un sarcophage où l'on voit une brebis donnant à téter à un enfant (4); un groupe en terre cuite de Taman et un vase peint d'Athènes, ayant pour sujet une guenon avec son petit (5); un scarabée intaille de l'île de Chypre, jument et son poulain (6) ; la Junon ou *Fortuna primigenia*, statuette indigène de Préneste (7); enfin le *missorium* (plat

(1) L'identité des rois égyptiens s'établit d'ordinaire par le cartouche-prénom qui manque ici.

(2) *Compte rendu*, 1864, p. 183 à 202, 245.

(3) *Compte rendu*, 1876, p. 154 ; *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLVI, p. 73 à 82.

(4) *Monatsber. der k. Akademie in Berlin*, 1871, p. 484, n° 144.

(5) *Compte rendu*, 1872, Rapport, p. VII ; Wieseler, *Arch. Ber. ueber eine Reise*, p. 36.

(6) Cesnola, *Cyprus*, pl. XXVI.

(7) *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. XXXV, p. 240.

destiné au service de la table) célébré dans une épigramme grecque, et qui représentait Aphrodite entourée de quatre amours, dont l'un prenant le sein de sa mère (1). Aux monuments énumérés ci-dessus, quelques-uns viennent s'adjoindre qui accusent nettement la source orientale où Grecs et Romains puisèrent le symbole de la Nourrice. Sur une cruche de terre cuite, découverte à Colchester, figure, en haut-relief, une guenon allaitant son petit; le masque étrange de la mère, ses oreilles démesurément étalées, en font un être monstrueux tout aussi bien qu'un singe : je lui trouverais assez d'analogie avec le groupe de Taman pour croire que le vase anglais sortît des mains d'un industriel de la Chersonèse Taurique, si l'opinion suffisamment motivée de M. A.-W. Franks, directeur du *British Museum* (lettre du 13 avril 1880), ne tendait pas à attribuer ce genre très rare de poteries vernissées à un atelier des bords du Rhin. A l'époque romaine, une céramique évidemment nationale modela en Gaule et dans la Grande-Bretagne des images de la Nourrice. De ces images, les unes à demi-nues, à peine couvertes d'une simple draperie, procèdent de l'art classique; les autres, habillées et chaussées, portant deux jumeaux sur leur sein, témoignent, sauf la tête qui est remarquablement fine, d'une esthétique plus rudimentaire (2). En outre, M. Léon Heuzey signale deux statuettes babyloniennes également en terre cuite, statuettes trouvées dans des tombeaux, et qui nous montrent les types de la Nourrice funèbre, tels qu'on les comprit jadis en Mésopotamie. La première, de style archaïque, est une femme accroupie, tenant sur son bras gauche un enfant qui lui presse le sein : sa chevelure, rejetée en doubles masses derrière les oreilles, est striée de lignes quadrillées; un pan d'étoffe frangée passe sur l'épaule droite (3). La seconde (Musée du Louvre) est le produit merveilleux d'un art où le naturalisme primitif se change en vérité charmante; une jeune femme, nue et debout, donne à téter à un enfant : « C'est, dit M. Heuzey, une pièce très surprenante, où la perfection de certaines parties ne semblera peut-être s'expliquer tout d'abord que par le contact de l'art grec; puis, en y regardant de près, on sera forcé de reconnaître un type purement asiatique, un peu rond et plein, mais relevé par des accents d'une finesse exquise.... Il est difficile de ne pas apercevoir ici une déesse babylonienne, le type perfectionné de cette Nourrice des tombeaux dont nous avons déjà rencontré un exemple : sa nudité ne peut guère s'expliquer que par une donnée mythologique (4). »

Les Nourrices funèbres babyloniennes et le détail du *missorium* d'une part, le sujet de notre pectoral de l'autre, offrent des thèmes allégoriques en rapports

(1) *Anthol. palat.*, IX, 585.

(2) Roach Smith, *Collectanea antiqua*, t. VI, pl. XLVII, fig. 3; *Ibid.*, p. 57, fig.

(3) *Les Terres cuites babyloniennes*, dans la *Rev. archéol.*, janvier 1880, tir. à part, p. 5.

(4) *Ibid.*, p. 6 à 8; pl. I, fig. 2.

directs ; ces rapports deviendront très clairs lorsque nous exposerons tout à l'heure les caractères d'Artémis, envisagée comme déesse présidant aux circonstances de l'enfantement, et le mélange des attributions de Diane et de Vénus chez la divinité chaldéennne importée aux alentours de la Mer Noire. Mais, pour observer un ordre méthodique, il me paraît utile de déterminer l'espèce de l'animal qui donna lieu au mythe des biches de l'Anauros, et par conséquent de la biche Cérynitide : la bractée du Kouban servira de criterium.

Si étranges que soient les monstres figurés sur les œuvres de l'art ancien, la fantaisie a joué dans leur création un rôle moindre qu'on ne le pense ; à une époque fort lointaine, l'homme, je le soupçonne à tort ou à raison, put exister au milieu, soit des restes desséchés, soit même des spécimens vivants, d'une Faune qui ne se rencontre plus aujourd'hui qu'au fond des entrailles de la terre. Les formes sveltes et l'énorme ramure de notre biche, les macules que Sophocle et Euripide signalent sur la peau des biches de Diane, m'ont d'abord attiré vers le grand daim fossile d'Irlande (*Cervus euryceros, C. megaceros*) (1), dont le souvenir traditionnel aurait alors persisté jusqu'au ve siècle avant J.-C. La crainte de commettre des erreurs, que mon ignorance en pareille matière rendait probables, m'a forcé de recourir à l'autorité des spécialistes. Leur réponse a été unanime : oui, quant à la coexistence du *Cervus megaceros* avec l'homme ; non, quant à la présence des bois chez la femelle de cet animal. Le *Cervus megaceros* a été trouvé en Irlande au point où les couches tourbeuses et la marne sont en contact immédiat, indice vraisemblable de sa disparition dans le cataclysme qui engloutit les anciennes forêts. Or, l'événement remonte à une période si éloignée que son souvenir a dû s'effacer de la mémoire humaine avant les temps historiques. Toutefois un argument beaucoup plus sérieux contre mon hypothèse est fourni par l'absence des appendices frontaux chez la biche du daim fossile : les galeries zoologiques du Trinity College, à Dublin, et du Muséum de Paris possèdent le squelette complet de la femelle du *Cervus megaceros ;* elle est d'une taille très inférieure au mâle, et d'ailleurs aucun doute ne plane sur la détermination du sexe. La première vertèbre cervicale du cerf offre en dessous un solide talon que la biche possède seulement à l'état rudimentaire ; ce talon a pour but de renforcer les muscles du cou qui ont à supporter le poids de la ramure (2).

(1) On a trouvé les restes de cet animal, dont les bois étalés dépassent 3^m^ d'envergure, en France, en Allemagne, en Pologne et en Italie, mais les plus nombreux spécimens proviennent des tourbières irlandaises. Le squelette de *Cervus megaceros*, appartenant aux collections de la Sorbonne, est d'une remarquable beauté ; d'autres sont conservés au Muséum de Paris.

(2) Je dois les renseignements relatifs au grand daim irlandais : 1° à MM. Lloyd, prévôt, et Mac Alister, professeur d'anatomie comparée du Trinity College, à Dublin, qui tous les deux ont répondu à mes questions avec la plus parfaite obligeance ; 2° à MM les zoologistes du Muséum de Paris, par l'intermédiaire de M. E. Servaux, ancien chef du service des Sciences et Lettres au Minis-

Les fossiles écartés, l'animal de la faune actuelle qui se rapprocherait davantage de notre cervidé serait probablement l'élan. L'élan a été connu des anciens ; Aristote le décrit sous le nom d'*ἱππέλαφος*, Pline, d'*alce* ou d'*achlis;* mais Aristote a soin de dire que la femelle de l'hippélaphe manque de cornes, et, si Pline omet ce détail, nous savons par expérience que le philosophe de Stagyre ne s'est pas trompé (1). Il faut donc aussi renoncer à l'élan, dont nous rencontrerons bientôt l'image dans les tombes des *Sept Frères*, et aborder enfin l'unique espèce vivante de cervidés chez qui la femelle se montre pourvue de bois, le renne. Au temps de César, le renne paissait à l'ombre des forêts du Harz (voy. *Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée,* t. II, p. 169 et 479); le *tarandus* de Pline est certainement l'animal mentionné par le général romain.

Mutat colores et Scytharum tarandus, *nec aliud ex iis quae pilo vestiuntur, nisi in Indiis Lycaon, cui jubata traditur cervix..... Tarando magnitudo, quae bovi : caput majus cervino nec absimile : cornua ramosa, ungulae bifidae, villus magnitudine ursorum..... Tergori tanta duritia, ut thoraces ex eo faciunt* (2).

Si le renne, que l'on vit encore naguère descendre jusqu'au 46e degré de latitude, deux degrés plus bas qu'Astrakhan (3), habitait l'Europe centrale il y a 2000 ans, on a tout lieu de croire qu'aux temps héroïques, ce ruminant a pu venir accidentellement en Thessalie et s'égarer en Arcadie, d'où Hercule l'aurait chassé vers le pays des Hyperboréens, sa patrie originelle, pour le ramener ensuite au point de départ. Telle est, à mon avis, l'explication naturelle du mythe de la biche Cérynitide; ses cornes sont une réalité, la fiction n'apparaît que dans leur matière, l'or. Quant à l'épithète *aeripes*, je la concède pour une image poétique ; mais elle convient aussi parfaitement au renne, qui doit avoir des pieds à l'épreuve pour courir sur la neige glacée.

L'aspect d'un cerf, donné à l'animal représenté sur notre bractée, peut être diversement motivé. Bien qu'il fréquentât des régions relativement assez voisines des bords de l'Hypanis, le renne ne devait pas être familier à l'orfèvre grec qui cisela le pectoral. Cet orfèvre ne connaisait que par ouï-dire une bête farouche, difficile à rencontrer ; l'eût-il vue, les formes trop lourdes du modèle auraient répugné à une esthétique qui cherchait avant tout la beauté et l'élégance : il fallait d'ailleurs rester fidèle à la tradition hellénique, où une biche était nominativement

tère de l'Instruction publique; 3o à M. L. de Pauw, contrôleur des ateliers du Musée royal d'Histoire naturelle de Bruxelles. J'ai appris de M. de Pauw, maintes fois cité dans le courant de cet ouvrage, à distinguer les squelettes du cerf et de la biche par l'examen de la première vertèbre cervicale.

(1) Aristot., *De animal.*, II, 1 ; Plin, *Hist. nat.*, VIII, 16.

(2) *Hist. nat.*, VIII, 52.

(3) A. d'Orbigny, *Dict. d'hist. nat.*, t. X, p. 752. Pallas a constaté le fait au dernier tiers du XVIIIe siècle.

désignée. Néanmoins la tendance au naturalisme apparaît clairement dans le rendu des bois, étalés horizontalement de manière à faire comprendre qu'ils ne s'élèvent pas en hauteur mais qu'ils se rabattent sur le dos, et dans l'épanouissement palmé des andouillers, détail étranger à l'espèce *Elaphus* (1). En outre, pour créer son animal fantaisiste, l'artiste a réclamé le concours de l'Asie; il s'inspira vraisemblablement des rennes finnois en bronze trouvés à d'énormes distances, à l'ouest et à l'est de la chaîne ouralienne, à Perm et à Minoussinsk (voy. *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. II, p. 170 et 171, fig.; pl. 10, fig. 2).

Le symbolisme du sujet rentre complètement dans l'un des trois caractères attribués à Diane; d'un accord unanime, les anciens regardèrent cette déesse comme la divinité protectrice de la maternité (2). Les femmes en couches invoquaient Artémis pour calmer les douleurs de l'enfantement; d'autres pour en obtenir progéniture; d'autres enfin pour présider aux circonstances du mariage (3). La ville de Coroné (Coron), en Messénie, possédait un sanctuaire dédié à Artémis *Nourrice* (Παιδοτρόφος); Artémis partageait avec Déméter le surnom de Κουροτρόφος (4). A certains jours, les Tithénidiens (Laconie) portaient leurs garçons à la mamelle au temple d'Artémis Κορυθαλλία, sur les bords de la rivière Tiasa; on y célébrait une fête accompagnée de sacrifices (5). Les mythes antiques associaient donc Diane à Vénus dans les actes mystérieux de la génération, ou plutôt elles s'identifiaient toutes deux. Le degré et la forme extérieure de cette identification purent varier selon les milieux (6), mais nulle part elle ne fut aussi complète qu'en Orient, voire aux environs de l'Euxin et de la Mer Caspienne, où le culte de la déesse chaldéo-babylonienne Anaïtis, changée en Artémis hellénique, s'était largement développé (voy. *Origines, etc.*, t. II, p. 373 à 375) (7). Anaïtis, la *Magna Mater*, la Force

(1) Un naturaliste qui s'est fait un nom dans la science, M. le Dr E. Hamy, du Muséum de Paris, veut bien m'écrire : « La forme de la tête de votre animal, celle des pieds aussi, se rapportent assez volontiers à l'espèce *Renne*. Le bois paraît bien offrir de chaque côté l'andouiller basilaire caractéristique, quoique beaucoup trop redressé, enfin la terminaison inférieure du même bois ne s'écarte pas trop de la disposition naturelle de cette partie chez le *Cervus tarandus*. » Lettre du 16 mars 1880. M. Hamy termine ainsi sa communication : « De toute manière, la pièce est extrêmement intéressante, et vous rendez un vrai service à l'archéologie en la faisant connaître. » Je renvoie le compliment à qui de droit, c'est-à-dire à M. L. Stephani.

(2) Cicer., *De nat. Deor.*, II, 27; Cornut., *De nat. Deor.*, Artemis; etc., etc.

(3) Orph., *Hymn.*, XXXV, 3 et 4. *Anthol. palat.*, VI, 59, 201, 202, 271, 272, 273, 276.

(4) Pausan., IV, 34, 3, Diod. Sic., V, 73.

(5) Athen., IV, p. 139.

(6) Tam Hercle, quam tibi illam nostram Sospitam..... nisi cum pelle caprina, cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis. At non est talis Argiva, nec Romana Juno. Ergo alia species Junonis Argivis, alia Lanuvinis : Cic., *De nat. Deor.*, I, 29.

(7) Κλύω δὲ Λυδὰς Βακτρίας τε παρθένους
Ποταμῷ παροίκους Ἅλυι, Τμολίαν θεὸν
Δαφνόσκιον κατ' ἄλσος Ἄρτεμιν σέβειν,
Ψαλμοῖς τριγώνων πεκτίδων τε Περσικῶν
Ἀντιζύγοις ὁλκοῖς κερούσαις μάγαδιν, ἔνθα Περσικῷ
Νόμῳ ξενωθεὶς αὐλὸς ὁμονοεῖ χοροῖς.

« J'entends dire que les vierges de la Lydie et

productrice, la Nature, réunissait en elle seule l'ensemble des attributions qui, chez les Occidentaux, vinrent incomber à plusieurs divinités spéciales, individualisant chacune, dans leur personnalité distincte, une part définie des éléments essentiels du Grand Tout. Quand Virgile met en scène Vénus revêtue du costume ordinaire de Diane, il suit de loin les traditions du symbolisme asiatique (1); aussi Artémis-Aphrodite ou Anaïtis me paraît-elle figurer sur un camée (?) reproduit par Montfaucon d'après Maffei : une femme entièrement nue, tenant un arc de la main gauche, une biche cornigère de la main droite (2). J'ai peine à reconnaître, avec l'illustre bénédictin, l'effigie pure et simple de la chaste Diane dans une plantureuse créature aux formes arrondies, au col vigoureux, à la physionomie souriante, être qui n'a rien de svelte ni de virginal, mais qui touche d'assez près aux types luxurieux de l'*Artémis Nanæa* gréco-parthe (voy. *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. II, p. 375) (3).

L'association ou l'identification d'Artémis et d'Aphrodite sur notre bractée est encore rendue plus évidente par la présence de la colombe qui sert de base au groupe principal ; personne, en effet, n'ignore que cet oiseau était spécialement consacré à Vénus par une tradition chaldéenne (4).

Des faits ci-dessus, il faut conclure, à mon avis : 1° que le pectoral caucasien porte l'image d'une biche de l'Anauros, sinon de la biche Cérynitide elle-même ; 2° que les biches cornigères de la mythologie étaient, non point une fiction

de la Bactriane, qui habitent auprès du fleuve Halys, vénèrent Artémis, déesse du Tmolos, dans un sombre bosquet de lauriers. Elles la célèbrent au son des triangles et des lyres perses, opposé au bruit traînard et aigu de la *magadis*, alors que la flûte admise dans le concert accompagne les chœurs sur le mode persique. » Diog. trag., *Semel.*, *ap.* Athen., XIV, p. 636.

(1) Cui mater media sese tulit obvia silva,
Virginis os habitumque gerens, et virginis arma
Spartanae; vel qualis equos Threissa fatigat
Harpalyce, volucremque fuga praevertitur Eurum.
Namque humeris de more habilem suspenderat ar-
[cum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.
Aeneid., I, 314-320.

(2) *Antiq. expl.*, t. I, pl. 88, fig. 3.

(3) Montfaucon (*l. cit.*, p. 148) rapporte que Diane, primitivement nue, fut habillée par Mercure sur l'ordre de Jupiter. Malgré d'incessantes recherches, je n'ai pu remonter à la source où le savant archéologue avait puisé, mais je ne crois pas qu'elle soit d'une antiquité bien reculée. Les trente poëtes ou prosateurs que j'ai compulsés s'accordent tous pour habiller Artémis, fort légèrement il est vrai. Callimaque (*In Jov.*, 77) lui donne le surnom de Χιτώνη ; Arnobe (VI, 25) la met en opposition avec Vénus : *semitectis femoribus Diana; aut ad libidinem concitans Venus nuda.* — Un cylindre babylonien représente Anaïtis en tunique et robe ouverte qui laisse voir sa jambe nue; ses bras sont également nus; deux carquois chargent ses épaules; sa main gauche tient un arc et des flèches. Lajard, *Culte de Vénus*, pl. IV, fig. 12.

(4) In Euphratem flumen de coelo ovum mira magnitudine cecidisse dicitur, quod pisces ad ripam evolverunt : super quod columbae consederunt et excalefactum exclusisse Venerem, quae postea Dea Syria est appellata et justitia et probitate cum caeteros exuperasset, et ab Jove optione data, pisces in astrorum numerum relati sunt. Et ob id Syri pisces et columbas ex deorum numero habent, non edunt : Hygin., *Fab.* 197.

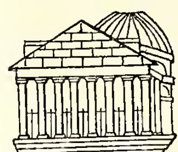
poétique, mais des rennes transformés en cerfs par l'éloignement et l'oubli, comme aussi par les exigences de l'esthétique grecque ; 3° enfin que l'acte maternel accompli par l'animal ciselé sur notre bractée rentre directement dans les attributions d'Artémis-Aphrodite.

Ch. de LINAS.

PIERRE GRAVÉE

TROUVÉE A CONSTANTINE ET REPRÉSENTANT LE PANTHÉON D'AGRIPPA

Dans le courant de l'année 1875, un de mes amis, M. Séjourné, officier d'administration, en résidence à Constantine, m'a fait parvenir l'empreinte d'une pierre



gravée antique, en améthyste claire, découverte dans cette localité. Cette pierre, qui appartient à M. Delmarès, architecte de la ville, me paraît intéressante à signaler à cause du monument qu'elle représente. Je ne crois pas qu'on puisse y voir un autre édifice que le Panthéon d'Agrippa. Le portique est très reconnaissable avec ses huit colonnes; il est précédé de quatre degrés. Le fronton qui surmonte l'architrave n'est décoré d'aucun bas-relief. Au xve siècle, lorsqu'on découvrit sur la place les fragments d'un quadrige en bronze, on avait supposé que ce quadrige était un ancien ornement du fronton. La pierre gravée de Constantine nous le montre, au contraire, vierge de toute sculpture et présentant, comme aujourd'hui, cinq assises de pierres bien appareillées. On aperçoit la rotonde, au second plan, derrière l'avant corps surmonté, sous Urbain VIII, des deux clochers que Pasquino appelait *les oreilles d'âne du Bernin*. Je pense que cette pierre gravée nous donne l'état du Panthéon, après la restauration de l'an 202, sous Septime-Sévère (1).

Le recueil de Jacques Mazocchi, *Epigrammata antiquae Urbis*, qui parut en 1521, renferme un dessin de cet édifice, exécuté au plus tard dans les premières années du xvie siècle : il occupe tout le verso du folio vi (2). C'est probablement l'état dans lequel se trouvait le monument après les restaurations d'Eugène IV et de Nicolas V; deux colonnes manquent à la façade : elles ont été rétablies.

Les antiquaires italiens ont supposé que dans l'antiquité il y avait, aux deux côtés du fronton, les statues de Vénus et de Mars, et, sur le sommet, celle de Jupiter. La pierre de Constantine ne nous fournit aucune preuve de ces dispositions. Elle est reproduite ici au double de la grandeur originale.

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

(1) *Corpus inscript. latinarum*, t. VI, n° 896. | (2) Caput III, *de Templis*.

PÉLÉE ET ATALANTE

(Planches 13 et 14.)

Aux jeux des funérailles de Pélias, Atalante, fille d'Iasos, lutta avec Pélée et le vainquit (1). Ce sujet a été retracé plusieurs fois par les artistes anciens, sur des vases peints (2) et des miroirs étrusques (3). Nous groupons aujourd'hui quelques nouveaux monuments, qui reproduisent les principaux épisodes de cette histoire.

Voici d'abord les préparatifs de la lutte, les deux adversaires se baignent avant de combattre. Auprès de la vasque d'un λουτήρ, *Atalante*, ΑΤΑΛΑΝΤΗ, debout, entièrement nue, lave ses cheveux en présence de *Pélée*, ΠΕΛΕΥΣ, assis, également nu. Le mouvement de la figure de l'héroïne est fort analogue à celui qui est donné à Pélée sur un célèbre scarabée étrusque (4). Winckelmann, en publiant ce dernier monument, l'a interprété par la consécration de la chevelure du héros de la Phthiotide au fleuve Sperchios, pour obtenir la conservation de son fils Achille devant Troie; mais c'est la chevelure d'Achille lui-même que son père avait fait vœu de consacrer s'il revenait vivant (5), et le scarabée représente en réalité bien plutôt Pélée lavant, lui-aussi, ses cheveux avant de lutter avec Atalante. La belle peinture céramique que nous venons de décrire, et que le lecteur trouvera dans la planche 14, décore le fond d'une cylix de Vulci, à figures rouges, qui fait partie des collections si généreusement données par le duc de Luynes au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale. A l'extérieur de la même coupe, on voit d'un côté *un pédotribe* drapé entre *deux éphèbes* nus, l'un tenant un céras, et l'autre un strigile; de l'autre côté, la répétition du même sujet, sauf que, des *deux éphèbes*, l'un tient un collier et l'autre des fruits. Le bain d'Atalante se préparant à la lutte est encore représenté, mais d'une manière différente, sur un scarabée publié par Panofka (6), scarabée que je ne crois pas étrusque, mais gréco-italique d'ancien style. En effet, le nom de l'héroïne y est écrit sous sa forme grecque dorienne *Atalanta*, et non sous sa forme étrusque *Atlnta* (7), et la paléographie de l'inscription est tout à fait celle des vases doriens de l'Italie, à figures noires.

(1) Apollodor., I, 9, 2.

(2) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. CXVII et CCXXXVII; *Ann. de l'Inst, arch*, t IV, 1832, p. 80.

(3) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCXXIV.

(4) Winckelmann, *Monumenti inediti*, nº 125, p. 167.

(5) *Iliad.*, Ψ, 141-151.

(6) *Zür Erklärung des Plinius*, *Antikenkranz zum dreizehnten Berliner Winckelmannsfest* (1853), pl. nº 5.

(7) Sur cette forme, voy. Corssen, *Ueber die Sprache der Etrusker*, t. I, p. 828.

C'est ensuite la lutte elle-même que retrace la belle plaque de terre-cuite d'ancien style grec, estampée en relief et découpée, qui est gravée dans la planche 13. *Pélée et Atalante*, qui se sont déjà saisis et cherchent réciproquement à se terrasser, l'héroïne donnant un croc-en-jambe à son adversaire, sont ici, comme sur la cylix de Luynes, entièrement nus tous les deux, tandis que d'ordinaire les peintres céramistes donnent à Atalante un court caleçon. Ce remarquable morceau appartient à M. de Bammeville, qui a bien voulu nous permettre de le publier. Il a figuré, en 1878, à l'Exposition rétrospective du Palais du Trocadéro. « Les plaques estampées sont fort rares, dit M. O. Rayet (1), qui connaît si bien les terres-cuites grecques : Schœne en a décrit trente-deux (2), et, depuis, une dizaine peut-être ont été découvertes (3). Toutes sont de la même époque : il semble que la fabrication en ait été de courte durée et se soit faite dans un petit nombre d'ateliers. » La plupart de celles que l'on connaît ont été découvertes dans les îles de Mélos, Théra, Égine, ou bien au Pirée. Il en est une, provenant d'Égine, qui représente l'enlèvement de Thétis par Pélée (4).



Enfin le cliché ci-joint reproduit une intaille du Trésor de Curium, conservée au Metropolitan Museum of art de New-York (5). Elle est gravée sous le plat d'un scarabéoïde de plasma vert translucide avec des nuages opaques. En la publiant pour la première fois, M. King n'a rien compris à son sujet (6), qui pourtant est bien clair. Les deux personnages se saisissent pour engager la lutte. *Pélée* est barbu et vêtu d'une sorte de pagne plissé, analogue à la *schenti* égyptienne. *Atalante*, aux cheveux longs et tombant sur les épaules, est vêtue d'une courte tunique sans manches, serrée à la taille par une ceinture, laquelle ne descend qu'aux genoux. Entre les deux, l'artiste, pour préciser la représentation et ne pas laisser de doutes sur le personnage d'Atalante, a placé à terre la tête du *sanglier de Calydon*, que Méléagre offrit en gage d'amour à l'héroïne chasseresse qui avait pris une part capitale à cette chasse fameuse. Et en effet les mythographes la font antérieure aux jeux des funérailles de Pélias.

L'intaille est d'un travail indigène des Grecs de Cypre; fort curieuse par le mélange de formes des deux arts égypto-phénicien et grec, et par leur application

(1) *Exposition universelle de 1878. Les beaux-arts et les arts décoratifs* (publication de la *Gazette des Beaux-Arts*), t. II, p. 66.

(2) Richard Schœne, *Griechische Reliefs aus athenischen Sammlungen*, p. 59 et s., pl. XXX-XXXV.

(3) Cinq sont décrites dans le *Catalogue O. Rayet*, nos 26-30; de celles-ci, une est gravée dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1879, pl. XIII.

(4) R. Schœne, ouvr. cit., pl. XXXIV, no 133.

(5) Cesnola, *Cyprus*, pl. XXXVII, no 9.

(6) Même ouvrage, p. 374.

à un sujet hellénique. C'est ainsi que le graveur a accompagné la scène de chaque côté d'un grand serpent uræus ailé, dressé sur sa queue, motif de décoration emprunté à l'Égypte par l'intermédiaire de la Phénicie.

François LENORMANT.

J'ai publié, dans la *Gazette archéologique* de l'année 1879, p. 218, un curieux miroir étrusque sur lequel est représenté un éphèbe à cheval qui se précipite dans les flots de la mer, et j'ai proposé de reconnaître dans ce groupe le jeune *Mélicerte*, fils d'Ino qui, d'après les traditions thébaines et corinthiennes, s'était jeté dans les flots, où il avait péri avec sa mère. J'ai ajouté (p. 221) que ce miroir appartenait au Musée d'antiquités de l'Université de Cambridge. C'est une erreur que je m'empresse de rectifier. Ce miroir appartient à M. Lewis, professeur au *Corpus Christi College*, de l'Université de Cambridge. Le savant professeur m'a fait connaître que le sujet, gravé sur son miroir, avait été examiné par plusieurs érudits anglais et avait donné lieu à des discussions intéressantes. Ainsi, M. Murray (1) proposait de voir, dans le jeune cavalier, *Bellérophon*, croyant que l'artiste étrusque avait substitué le nom plus connu d'Hercule à celui de Bellérophon.

D'un autre côté, M. Isaac Taylor (2) admet que l'on doit reconnaître ici Hercule et traduit, comme M. Fabretti (3), en joignant les deux mots, *Hercules equester* ou *equestris*, explication déjà citée dans la *Gazette archéologique* de 1879, p. 221, note 6.

Dans la *Revue archéologique* (février 1880, p. 114) on a ajouté à la fin de l'explication que j'ai donnée quelques lignes commençant par ces mots : « On sait « que le nom grec d'Hercule, *Héraclès*, n'est autre que le nom de *Melkarth* « retourné, tel que les Grecs le tirèrent de la lecture des inscriptions phéniciennes, « lues de gauche à droite », et finissant par ceux-ci : « L'artiste étrusque rencon- « trant dans une légende phénicienne, qu'il copiait, le nom de *Melchert*, si voisin de « celui de *Melkarth*, l'aura confondu avec ce dernier et transcrit, suivant l'usage « étrusque, sous la forme de *Hercle.* »

Ces lignes, ajoutées à la communication que j'ai faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans sa séance du 9 janvier 1880, ces lignes, dis-je,

(1) *Academy*, 13 sept. 1879, p. 195. — Cf. *Academy*, 31 août 1878, p. 227.

(2) *Athenæum*, sept. 1877, p. 307.

(3) *Glossarium italicum*, col. 2094, dans les *Addenda*. M. Taylor (*l. cit.*) cite une pierre décrite par M. Fabretti (*Corpus inscript. ital.*, nº 2578 bis), sur laquelle est gravée l'inscription étrusque : *Apecsi pecse*, interprétée par Grotefend qui traduit : *Apicius fecit*. Voy. Raoul Rochette, *Journal des Savants*, mai 1834, p. 290.

donneraient à croire que j'admets l'explication de l'identité entre le nom d' Ἡρακλῆς et celui de Melqarth; le nom de l'Hercule grec n'étant autre chose que celui du dieu phénicien *Melqarth* retourné. Je n'ai pas fait la moindre allusion à cette interprétation, ni dans ma communication à l'Académie, ni dans mon article de la *Gazette archéologique*, parce que je ne la crois ni fondée, ni exacte.

J. DE WITTE.

VÉNUS

BRONZE ROMAIN.

(PLANCHE 15.)

La belle figurine de bronze, gravée dans cette planche, est haute de $0^{m}215$. Elle fait partie du riche cabinet d'antiquités de M. Auguste Dutuit, à Rouen (1). C'est une *Vénus* à sa toilette, sortant du bain. La déesse est debout et nue, sauf une draperie retenue entre ses cuisses et sous le coude gauche, laquelle enveloppe sa jambe droite et couvre par derrière toute la partie inférieure de son corps. Elle se regardait dans un miroir, tenu de sa main droite et aujourd'hui disparu; elle approche du coin de sa bouche l'index de sa main gauche.

Ce bronze, acheté par son possesseur en Italie, est d'un excellent travail romain du 1er siècle de l'ère chrétienne. La coiffure donnée à la déesse est celle des femmes de la famille impériale à cette époque, telles que nous les voyons dans les effigies monétaires. Les traits du visage ont une assez grande ressemblance avec ceux d'Antonia, la fille de Marc-Antoine et d'Octavie, femme de Néron Drusus, mère de Germanicus, de Liville et de l'empereur Claude. Cependant cette ressemblance ne nous paraît pas assez caractérisée pour fournir matière à une détermination iconographique précise, et pour que l'on désigne formellement le bronze de M. Dutuit comme représentant *Antonia en Vénus*.

E. DE CHANOT.

(1) *Collection Auguste Dutuit*, Supplément, n° 587, pl. XXXV.

SUR UNE REPRÉSENTATION DE BAZAR ÉGYPTIEN

REMONTANT A L'ANCIEN EMPIRE.

(PLANCHE 16.)

On sait et on répète souvent que les Égyptiens, n'ayant point l'usage de la monnaie, procédaient par voie d'échange lorsqu'ils voulaient se procurer, d'un négociant ou d'un voisin, les objets nécessaires à la vie ; mais, le principe de l'échange une fois admis, on a quelque peine à se figurer la manière dont on l'appliquait à l'ordinaire de chaque jour. Un tableau égyptien, qui avait jusqu'à présent échappé à l'attention des égyptologues, nous montre l'échange en action, tel qu'il se pratiquait à Memphis et dans les grandes villes de l'Égypte, au temps de l'Ancien Empire.

Ce tableau était peint jadis sur les piliers qui décoraient un tombeau contemporain de la cinquième dynastie. Il a été copié et publié par Lepsius (1), fort heureusement, car on dit qu'il est aujourd'hui, sinon entièrement détruit, du moins endommagé au point d'être méconnaissable. J'ai eu occasion de l'étudier en 1876, dans le cours que j'ai fait au Collège de France, sur les tombes de l'Ancien Empire, puis de l'indiquer à M. Mariette, qui l'avait jugé digne de figurer à l'Exposition universelle de 1878 (2). En voici la description et l'interprétation.

Les scènes ou restes de scènes qui le composent sont réparties sur trois registres superposés et divisés chacun par la moitié. Le registre du haut est presque entièrement détruit. Dans la scène de droite, on reconnaît encore un homme accroupi devant les débris d'un panier servant d'étal, et derrière lui, un homme debout qui tient une tablette de bois, peut-être le scribe chargé d'enregistrer le mouvement de la place et de lever la quote-part du prince. Dans la scène de gauche, on voit très distinctement un chaudron de cuivre placé sur un foyer

(1) Lepsius, *Denkmäler*, II, pl. XCVI.
(2) *La Galerie de l'Égypte Ancienne à l'Exposition rétrospective du Trocadéro*, par A. Mariette-Bey, Paris, 1878, p. 41.

improvisé, puis un homme au teint jaune, debout, qui tourne le dos au chaudron, et semble remettre une grande planche peinte en blanc à un homme de teint rouge accroupi devant lui. Avons-nous là une gargotte en plein vent? Toutes les légendes ont disparu, et ce qui subsiste des figures n'est pas assez clair pour que je me permette de répondre à cette question.

Commençons l'explication du second registre par la droite. Un brave homme est accroupi devant un grand panier arrondi placé sur un support; le panier renferme trois vases peints en blanc qui sont remplis probablement de quelque liquide. Le marchand est en affaire avec un client debout devant lui. Il a dans la main gauche un quatrième vase et empoigne de la droite une sorte de lanière peinte en noir, que l'acheteur retient par l'autre extrémité. L'acheteur, lui, a, passée pardessus l'épaule gauche, une sorte de sacoche, et dans la main droite une belle paire de sandales rouges avec des attaches cirées de noir. Derrière lui un autre acheteur gesticule de la main gauche et porte avec précaution de la main droite une sorte de petit coffre carré qu'on retrouve dans les mains de deux autres personnages. Le vendeur paraît s'appeler *Ankà;* le dialogue qui est gravé au-dessus du panier nous donne, appliquée au cas particulier qui nous occupe, la formule usitée sur les marchés d'Égypte pour l'offre et la demande : « Voici pour toi de la liqueur *sat* douce », dit le vendeur : « Voici pour toi des sandales solides », dit l'acheteur. Un vase de *sat* était considéré comme valant plus ou moins une paire de sandales.

Suivent deux scènes où l'acheteur est une femme. Un marchand accroupi devant une nasse qui renferme des poissons ouvre et pare un fort poisson du Nil, tout en discutant avec la pratique. Celle-ci allonge la main gauche vers le poisson du dessus de la nasse, et de la droite appuie contre son épaule le coffret carré où est ce qu'elle entend donner en échange. Le discours du vendeur est détruit, sauf un A. Celui de l'acheteur paraît d'abord être mieux conservé, mais les lacunes sont si malheureusement placées qu'elles le rendent inintelligible : on voit seulement qu'il était assez long, ce qui semble indiquer chez les ménagères égyptiennes l'éloquence du marchandage. Derrière

elle, et lui tournant le dos, une autre femme debout tend deux vases blancs largement ouverts à un homme accroupi devant un vase à parfum qu'il semble tourner. Les paroles de la femme sont fort claires : « C'est de l'essence *nemsit* (1) pour te faire plaisir ». Les quatre lettres qui forment la réponse sont-elles le reste d'un plus long discours, ou sont-elles une phrase de désignation peu polie, quelque chose comme *au diable !* et autres gentillesses pareilles? Ici encore je n'ose pas me permettre même une conjecture.

Le troisième registre est en bien meilleur état que les deux registres précédents. L'étal est toujours un énorme panier posé sur un support, mais le panier renferme des légumes et une substance que je ne puis pas définir. Les acheteurs sont au nombre de deux. Le premier a la sacoche passée sous le bras gauche et tient à la main deux fils de ces verroteries oblongues, rouges et bleues, que renferment nos musées : « Voici pour toi un bracelet (*zâu*) excellent pour ton bras (?); voici ton dû (*sâhu?*) » Le vendeur, qui se méfie, saisit l'un des fils et répond : « Donne voir, donne l'équivalent (*asû*, le prix, l'échange) ». Le second acheteur tient de la main droite un éventail, de la main gauche, cette sorte d'attise-feu qu'on voit ailleurs dans la main des cuisiniers et des rôtisseurs : « Voici pour toi un éventail, évente-toi (?)... » mais la fin de la légende est brisée. Plus loin, à gauche, deux hommes debout sont en pourparlers. Celui de droite n'a rien, et dit : « Donne des.... »; l'autre tient trois hameçons d'une main et un objet indistinct de l'autre; sa réplique est plus qu'à moitié perdue. Dans la dernière scène, une femme, porteuse de coffret, marchande des objets, dont je ne connais pas la nature, à un homme accroupi devant un panier-étal de forme particulière. Je ne comprends rien à ce qui reste de leur entretien.

Telles sont ces représentations curieuses. Les monuments égyptiens de même époque en ont quelques autres presque identiques, mais moins bien conservées encore ou assez obscures pour exiger une discussion philologique que ne comporte pas la *Gazette archéologique*.

(1) Noter l'orthographe de l'auxiliaire *pu*.

Scènes et légendes sont mutilées d'une manière déplorable, et c'est ce qui explique l'inattention dont elles ont été l'objet pendant si longtemps. Comme on voit, les objets les plus divers : hameçons, verroteries, sandales, éventails, attise-feu, parfums, poissons, avaient cours sur le marché. Il nous est assez difficile aujourd'hui de comprendre le mécanisme de ce système et de nous représenter les événements qui augmentaient ou diminuaient la valeur d'échange de tel ou tel objet. Le métal paraît être entièrement absent : je dis *paraît* avec intention, car je soupçonne qu'il jouait son rôle dans ces scènes de vie commerciale. Trois personnages, dont deux femmes, portent en effet de petits coffrets, et s'en vont aux provisions sans aucun autre objet visible. Je ne suppose pas que l'artiste ait voulu représenter ici l'échange du coffret contre d'autres objets : les trois coffrets sont presque identiques de forme et de dimensions, et me semblent être le réceptacle, une manière de *bourse*, où l'acheteur mettait ses valeurs. Bref, je crois que le coffret renfermait du *métal*, soit travaillé en menus bijoux, soit en lingots pesés à l'avance : c'est la seule façon d'expliquer sa présence dans trois scènes de marché sur dix, l'absence de tout autre objet d'échange entre les mains de ceux qui le portent, et la petitesse de ses dimensions.

G. MASPERO.

TÊTE DE MARBRE

DU MUSÉE DE VIENNE.

(PLANCHE 18.)

La *Gazette archéologique* a déjà publié un *Silène criophore*, bronze grec d'ancien style découvert à Vienne en Dauphiné (1), et le torse colossal d'une statue de marbre de déesse assise, œuvre magistrale, présentant tous les caractères de l'art de l'école de Phidias, qui se conserve dans le musée de cette ville, où elle a été trouvée (2). Les

(1) 1878, pl. VI.

(2) 1878, pl. XXXI.

morceaux de sculpture grecque des grands siècles, exhumés du sol de la Gaule, sont si rares que c'est à ce titre que nous croyons devoir encore faire connaître au public une tête de marbre mutilée, qui fait aussi partie des collections du Musée lapidaire de Vienne et qui y a été découverte; mais on ne sait exactement ni à quelle date, ni sur quel point précis. Les proportions de la tête sont celles de la demi-nature. Elle provient d'une statue. C'est la tête d'une jeune femme aux cheveux noués par derrière et ceints d'un simple *strophion,* une Aphrodite ou quelque Nymphe. Malgré la fracture du nez et la mutilation de la bouche, malgré les nombreuses épaufrures qui ont entamé l'épiderme du marbre, il y reste encore un charme extrême, une grâce juvénile et virginale digne des meilleurs maîtres. Ce n'est pas une copie faite à l'époque romaine, c'est bien un original grec du temps de la floraison la plus parfaite de l'art. Un fragment de ce genre ne saurait prêter à un commentaire érudit. Mais nos souscripteurs nous sauront gré de placer sous leurs yeux ce morceau exquis, fait pour plaire aux plus délicats, que l'on croirait volontiers, si l'on n'en connaissait pas la provenance gauloise, rapporté par quelque voyageur d'Athènes ou de Syracuse.

E. LIÉNARD.

PLAQUES VOTIVES EN TERRE CUITE

TROUVÉES A CORINTHE.

Au printemps de l'année dernière, un paysan du hameau de Pendé-Skouphia, situé à 2 kilomètres au sud-ouest de l'Acrocorinthe, dans un des replis de la crête élevée qui relie cette forteresse au mont Skona, découvrit plusieurs centaines de fragments de plaques en terre cuite, décorés de peintures et portant quelquefois des inscriptions. La plupart de ces fragments étaient très petits, et ne représentaient qu'une minime fraction de la plaque dont ils provenaient. Mais quelques-uns étaient de dimensions assez grandes pour que le sujet

peint sur leur surface fût reconnaissable et les inscriptions intelligibles ; même, au milieu de ces débris, il se trouvait quelques plaques entières, quoique, à vrai dire, en très petit nombre.

La terre employée pour la fabrication de ces plaques est l'argile blanche et onctueuse de la Corinthie. Cette argile, pétrie sans être entièrement débarrassée des menus cailloux qu'elle contenait, a été disposée en galettes, dans lesquelles on a taillé au couteau des morceaux de forme grossièrement rectangulaire, et de dimensions très variables : quelques-uns ont dû avoir au moins 20 centimètres sur 30, d'autres en ont seulement 4 sur 6. Le sujet peint, dont ils sont décorés, se détache sur un fond blanc jaunâtre et a un ton noir rougeâtre, rehaussé d'engobes d'un rouge violacé et d'un blanc laiteux ; certains détails ont été indiqués par une gravure au trait. Les inscriptions, en lettres corinthiennes du VIe siècle, sont peintes en noir rougeâtre ; fréquemment un trait de même couleur, suivant le bord de la plaque, sert de cadre à la composition.

Dans quelles circonstances cette curieuse trouvaille a-t-elle été faite ? Est-ce dans quelque nécropole antique, dans le voisinage d'un temple, auprès d'anciens fours à poterie, ou en dehors d'une des portes de l'Acrocorinthe ? Personne ne peut le dire : secrète a été la fouille, secrète la vente à un marchand de Néa-Korinthos, secret le transport à Athènes. Lorsque, à Corinthe d'abord, à Athènes ensuite, j'ai essayé d'éclaircir ce mystère, je me suis heurté, chez tous les intéressés, à un mutisme obstiné, qu'explique d'ailleurs suffisamment l'absurde rigueur des lois grecques relatives à la recherche et au commerce des antiquités. Il y aurait long à dire sur les conséquences, fâcheuses toujours et parfois vraiment funestes, de ces lois. Elles ne parviennent même point à gêner sérieusement ce qu'elles se proposent d'empêcher, l'exportation des objets antiques, mais elles forcent les fouilleurs à travailler clandestinement, engagent les marchands à tromper systématiquement sur la provenance des objets qu'ils vendent, et ôtent aux archéologues la possibilité d'assister aux explorations faites dans les nécropoles, et même d'obtenir sur elles des renseignements exacts. Mais raconter ce que j'ai vu ou appris à

ce sujet serait déchaîner à Athènes une véritable tempête, et cela sans utilité aucune.

Revenons donc aux plaques de Pendé-Skouphia. A défaut de détails précis sur la trouvaille, le fait même qu'elle a eu lieu en une fois et par les mains d'un seul homme empêche d'admettre qu'elle ait été faite dans une nécropole. Il est vraisemblable que les débris découverts étaient entassés quelque part, dans un étroit espace. Seraient-ce, comme les terres cuites de Tarse, des rebuts de fabrication, des objets manqués que l'on aurait jetés en tas auprès d'un four à poterie ? Mais plusieurs des plaques entières ne laissent voir aucun défaut, et de plus il n'a jamais pu exister de fours à poterie auprès de Pendé-Skouphia. Je croirais donc plutôt que nous avons là des objets jetés pêle-mêle hors d'un temple, soit qu'il fût trop encombré et que, pour faire place à de nouveaux *ex-voto*, il fallut se débarrasser des anciens, soit qu'une reconstruction de l'édifice ait engagé à éliminer les pièces de minime valeur et à ne conserver que les offrandes de prix.

Ces plaques sont en effet toutes des *ex-voto*, des ἀναθήματα. Leur forme, la nature des sujets dont elles sont décorées, suffiraient à l'indiquer, et les formules de consécration inscrites sur plusieurs d'entre elles le démontrent d'une manière péremptoire. Des tablettes votives de ce genre sont fréquemment représentées sur les vases peints. Il suffira d'en citer deux exemples : dans la célèbre coupe du Musée de Berlin qui représente un atelier de fondeur de statues, plusieurs plaques décorées sont suspendues à des cornes de bœuf, tout auprès du fourneau (1). Sur une amphore du Musée de Munich, un éphèbe ou athlète vainqueur tient à la main, en même temps que des rameaux de myrte, une tablette sur laquelle est figuré un coureur, et qu'il va vraisemblablement consacrer comme souvenir de sa victoire (2).

Voici maintenant la description de quelques-unes de ces plaques, aujourd'hui entre les mains de MM. Rollin et Feuardent, qui ont bien voulu en autoriser la publication.

(1) Gerhard, *Griechische und Etruskische Trinkschalen*, pl. XII, XIII.

(2) Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, pl. IX.

1. Plaque peinte des deux côtés, et brisée en deux; hauteur $0^{m}115$, largeur 0,064.



Face. Poseidon debout, à droite, vêtu d'un chiton blanc, drapé dans un himation rouge, la tête ceinte d'un bandeau, le trident dans la main gauche et une couronne dans la main droite. Dans le champ, verticalement, devant le dieu, Ἴγ.ων μ'ἀνέθηκε. La troisième lettre, en partie emportée par la cassure de la plaque, est fort incertaine; il est difficile de se prononcer entre M, N, A et P. Aucune de ces lettres ne donne d'ailleurs un nom connu. Pour ma part, je lirais Ἴγνων, et je comparerais ce mot au nom des Ἴγνητες de l'île de Rhodes. — Derrière le dieu, et verticalement de même, Ποτειδᾶν. Il faut remarquer

que l'ε n'a pas sa forme corinthienne B, qu'on trouve trois fois dans l'inscription de l'autre côté, mais sa forme archaïque ordinaire E.



Revers. Un homme nu remuant avec un long ringard le feu d'un four à poterie. Le four est couvert en dôme et a trois ouvertures : en bas, une grande, qui sert de prise d'air; à mi-hauteur, une plus petite, fermée; et enfin au sommet, un trou par lequel la flamme s'échappe en pétillant.



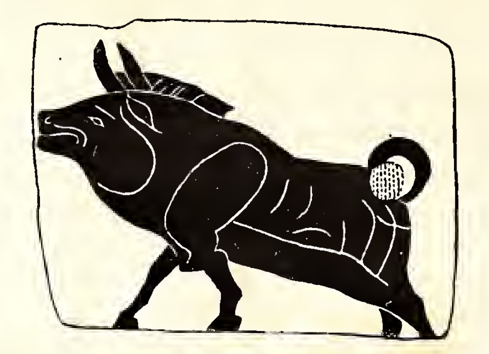
2. Plaque peinte des deux côtés; haut. 0,07, larg. 0,10. Sur une

des faces, un homme, armé d'une hache à deux tranchants, fend en menus morceaux un arbre dont il vient de faire éclater le tronc. Derrière lui, 'Ονύμων. Sur l'autre face, homme nu, debout, levant un



ringard terminé en forme de croc. Devant lui un four à poterie, semblable à celui de la plaque précédente. Du bois brûle devant la grande entrée, et une longue flamme s'échappe de l'orifice supérieur. Derrière l'homme, Σόρδις. C'est sans doute le nom du potier représenté, comme 'Ονύμων est celui de son associé le bûcheron. Mais je ne connais aucun autre exemple de ces deux noms.





3. Plaque peinte des deux côtés; haut. 0,043, larg. 0,058.

Face. Un potier, assis sur un escabeau, tournasse avec un ébauchoir

un petit aryballe pointu par le bas, posé sur une roue qu'il fait mouvoir avec la main. Dans le coin, à gauche, sont des mottes d'argile pétrie, et au-dessus, deux aryballes, semblables à celui que l'ouvrier achève, sont suspendues à la muraille.

Revers. Un sanglier.



4. Plaque peinte des deux côtés; haut. 0,092, larg. 0,064; les angles sont arrondis.

D'un côté, deux personnages, dessinés très grossièrement et d'une manière grotesque, combattent à la lance. Entre eux, un objet de forme très indistincte, peut-être un oiseau. — De l'autre côté, sept pugilistes grotesques, les uns luttant deux à deux, les autres isolés.

O. RAYET.

MIROIR ÉTRUSQUE

(Planche 17.)

Le miroir que nous publions est loin d'atteindre, par l'importance du sujet comme par la beauté artistique, au mérite des miroirs étrusques que M. François Lenormant a donnés, ici même, ces années dernières (1). Le monument dessiné, il y a trois ans, chez MM. Rollin et Feuardent, est, en outre, d'une conservation fort défectueuse, qui est de nature à nuire à l'explication mythologique du sujet représenté. Le pourtour en est orné d'une double branche de lierre, tressée et formant couronne. Parmi les trois personnages figurés dans le champ, il en est deux qui sont facilement reconnaissables. Au milieu, la *Victoire* ailée, debout, de face, vêtue d'une tunique talaire sans manches, la tête ornée d'un bandeau, les bras retombant négligemment le long du corps. Elle semble marcher à gauche, mais, en même temps, elle tourne la tête à droite, du côté d'un personnage qui n'est autre qu'*Apollon*. Le dieu est, en effet, toujours facile à distinguer sur les monuments de l'antiquité. Ici, comme presque partout, il est représenté sous les traits d'un jeune homme; sa tête est ornée du diadème; il n'a pour tout vêtement qu'une chlamyde qui, rejetée sur l'épaule gauche, enveloppe presque tout le buste. Il tient, de la main gauche, l'arc, un de ses principaux attributs, et il lève la main droite dans l'attitude de la discussion, en s'avançant à gauche, dans la direction d'un troisième personnage qui est son interlocuteur, la Victoire se trouvant entre deux.

Ce troisième personnage s'avance à droite, du côté d'Apollon. Ses traits sont moins purs, l'artiste en a moins soigné le galbe général. Comme Apollon, il est diadémé; il porte la chlamyde de la même manière; il a une attitude identique et le geste qu'il fait de la main droite vise Apollon. Quant à sa main gauche, peut-être portait-elle un attribut qui nous eût permis de déterminer à coup sûr le caractère mythologique du personnage auquel nous avons à faire. Dans l'état actuel de conservation du monument, cette main ne se peut plus distinguer. On remarquera, vers l'extrémité supérieure de l'arc que tient Apollon, à la hauteur de l'épaule du dieu, une sorte de cartouche qui, originairement, contenait peut-être une inscription qui nous eût donné la clef de l'énigme : il faut supposer, dans ce cas, un cartouche parallèle pour le personnage que nous essayerons de déterminer tout à l'heure. Au-dessous de la scène principale que nous venons de décrire, sont représentés trois oiseaux, celui du milieu a les ailes éployées : ils paraissent être de simples motifs d'ornement et n'avoir aucun rapport avec le sujet principal.

(1) Voy. *Gazette archéologique*, 1877, p. 8, pl. III, et 1878, p. 87, pl. XVII et XVIII.

Il s'agit évidemment dans cette scène d'une dispute entre Apollon et un autre personnage : la Victoire, tournant la tête du côté d'Apollon et marchant en même temps du côté de son adversaire, montre l'incertitude du résultat.

Si nous cherchons maintenant dans la légende mythologique d'Apollon à quelle lutte du dieu il peut être, ici, fait allusion, il semble qu'aucune ne puisse mieux s'y adapter que la lutte d'*Apollon* et d'*Idas* pour la possession de Marpessa. On connaît la fable racontée dans l'Iliade (1). Idas, le plus fort des hommes de son temps, tira son arc pour conquérir, sur Apollon, la belle nymphe Marpessa, fille d'Événos.

. . . . Μαρπήσσης καλλισφύρου Εὐηνίνης,
Ἴδεω θ', ὃς κάρτιστος ἐπιχθονίων γένετ' ἀνδρῶν
Τῶν τότε, καί ῥα ἄνακτος ἐναντίον εἵλετο τόξον
Φοίβου Ἀπόλλωνος, καλλισφύρου εἵνεκα νύμφης.

Homère, qui n'entre pas dans les détails de la lutte, ajoute simplement (v. 564) qu'Apollon enleva Marpessa, et Clément d'Alexandrie dit qu'il la déshonora (2). Une autre tradition veut que les deux amants de Marpessa eussent été obligés de fuir devant la colère d'Événos. Idas ne se déroba à la fureur de ce père irrité, que grâce aux chevaux ailés qu'il avait reçus de son père Poseidon. Il s'envola avec Marpessa; quant à Événos, dans son désespoir, il se jeta dans le fleuve Lycormas qui, de son nom, s'est appelé Événos (3). C'est alors seulement qu'Idas et Apollon deviennent rivaux; une lutte terrible s'engagea et demeura sans résultat, jusqu'au moment où Zeus envoya Hermès pour faire cesser le combat, et ordonner à Marpessa de choisir entre les deux champions. La fille d'Événos, craignant qu'Apollon ne l'abandonnât quand elle serait devenue vieille, choisit Idas; elle en eut une fille, Cléopatra, qui devint la femme de Méléagre (4).

Otto Jahn (5) et les auteurs de l'*Élite des Monuments céramographiques* (6) ont remarqué que cette fable homérique n'avait pas été traitée souvent par les artistes de l'antiquité. Pourtant, on cite quelques monuments sur lesquels les archéologues ont reconnu la représentation de ce sujet. Gerhard a publié (7) un miroir étrusque où l'on voit Marpessa entre Idas et Apollon. Les inscriptions qui se trouvent à côté des personnages : ΑΠΥΛΥ (*Apulu*), ΙΤΕ (*Ite*), ΜΑΡΜΙΣ (*Marmis*), ne peuvent

(1) I, 557-564.
(2) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 9, 32.
(3) Plut., *Parall.*, 40, p. 315; Schol. *ad Iliad.*, I, 553-557; Apollodor., I. 7, 8; Pausan., IV, 2, 7; Cf. O. Jahn, *Archäolog. Aufsätze*, p. 46.
(4) *Iliad.*, I, 556; Apollodor., I, 7, 9.
(5) *Archäol. Aufsätze*, p. 47.
(6) T. II, p. 50.
(7) *Etrusk. Spiegel*, pl. LXXX.

laisser subsister aucun doute sur l'interprétation. Les deux rivaux sont armés chacun d'un arc; Marpessa ne porte pas d'attribut : d'une main, elle relève un pan de son péplos, et sa pose rappelle celle de la déesse Spes sur les monnaies romaines (1).

Les autres monuments sont d'une interprétation plus difffcile. Il s'agit d'abord d'un superbe vase trouvé à Girgenti, et actuellement au Musée de Munich (2). On y voit huit personnages ; mais la scène principale représente *Apollon*, qui lance, avec son arc, un trait sur un guerrier qui lui fait face et qui décoche aussi une flèche; entre les deux combattants, se trouvent *Hermès*, *Artémis* et une autre *femme*. Ce monument a été expliqué de différentes manières qu'il est inutile de rapporter ici (3); je dirai seulement que, d'après O. Müller (4), Braun (5), O. Jahn (6) et Brunn (7), la scène que j'ai rapportée figure Apollon luttant avec Idas pour la possession de Marpessa; Hermès et Artémis sont envoyés par Jupiter pour faire cesser le combat.

O. Jahn, dans le mémoire qu'il a consacré à *Apollon* et *Idas* (8), cite un troisième monument publié en premier lieu par Gerhard (9) et qu'ont reproduit MM. Ch. Lenormant et J. de Witte (10). C'est une amphore tyrrhénienne à figures rouges à deux sujets : celui du revers nous intéresse seul. Les personnages qui y sont représentés sont, d'après Gerhard et Jahn, *Apollon, Idas et Marpessa;* d'après MM. Lenormant et de Witte, il faut, au contraire, voir dans cette scène *Hélène* emmenée par *Ménélas, Iris* et *Pâris*. Ici, en effet, le guerrier dont on a voulu faire Idas tient une lance, ce qui est contraire à la légende homérique et permet de rejeter l'interprétation de Gerhard et de Jahn.

On cite encore un vase de Nola, conservé à Naples, et signalé pour la première fois par Gerhard et Panofka (11), où l'on voit représentés Apollon, Marpessa et Hermès. Mais la nymphe placée en face d'Apollon porte une lance, et l'on sait que cette arme est souvent l'attribut d'Artémis (12), tandis qu'elle n'a aucune raison d'être entre les mains de la fille d'Événos. C'est pour ce motif que MM. Lenormant

(1) Voy. G. di Minicis, *Conghiettura sopra uno specchio etrusco di bronzo*, Perugia, 1838; Braun, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1838, p. 127 et s.; O. Jahn, *op. cit.*, p. 47.

(2) Voy. Politi : *Esposizione di un vaso fittile Agrigentino*, Palerme, 1828; Inghirami, *Vasi fitt.*, pl. CCLXXXII, CCLXXXIII; Welcker, *Alte Denkm.*, t. III, pl. XVIII; O. Jahn, *Beschr. der Vasensamml. Königs Ludwigs zu München*, p. 231, nº 745.

(3) Voy., entre autres, celle de M. J. de Witte, *Catal. Durand*, nº 314.

(4) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. IV, 1832, p. 393.

(5) *Bull. de l'Inst. arch*, 1838, p. 128.

(6) *Archäol. Aufsätze*, p. 47 et suiv.

(7) *Berlin. Jahresber.*, 1841, I, p. 689 et suiv.

(8) *Archäol. Aufsätze*, p. 46 et suiv.

(9) *Auserles. Vasenb.*, pl. XLVI, 1.

(10) *Él. des mon. céramogr.*, t. III, pl. LVII, A et B.

(11) *Neapels ant. Bildwerke*, p. 366, nº 1854.

(12) Voy., entre autres exemples, *Él. des mon. céramogr.*, t. II, pl. XLIII; LXXXVIII; LXXXVIII, A; LXXXVIII, B; XCVI; XCVII; C; CIII, etc.

et de Witte préfèrent reconnaître ici une scène entre *Apollon*, *Artémis* et *Hermès* (1).

Enfin, je rappellerai que, selon Pausanias, parmi les sujets représentés sur le coffre de Cypsélos, on voyait Idas poursuivant Marpessa avec cette inscription :

Ἴδας Μάρπησσαν καλλίσφυρον, ἄν οἱ Ἀπόλλων
Ἅρπασε, τὰν ἐκ ναοῦ ἄγει πάλιν οὐκ ἀέκουσαν (2).

L'analogie des sujets que nous venons d'énumérer avec celui qui est figuré sur le miroir étrusque que nous publions nous permet donc d'induire qu'il s'agit de la dispute entre *Apollon* et *Idas*. Ce héros tenait sans doute son arc comme Apollon; il est vêtu comme ce dernier, sa pose est la même, et sur les monuments où les deux adversaires sont figurés, ils luttent avec l'arc; Homère, d'ailleurs, met un arc entre les mains d'Idas. Il n'est guère possible de voir, dans notre héros, Hermès, parce que le personnage n'a ni le pétase, ni les endromides, attributs presque invariables de ce dieu. On nous fera bien l'objection que, dans notre interprétation, Marpessa, l'objet de la querelle, est absente. Mais cet argument est plus spécieux que bien fondé, car, étant admis que nous sommes en présence d'une dispute entre Apollon et un autre personnage, quelle que soit l'explication qu'on donne de cette scène, on sera toujours forcé d'admettre que l'objet de la contestation n'est pas figuré.

Ernest BABELON.

Une question, souvent fort embarrassante, est celle des ailes que les artistes étrusques donnent, dans un grand nombre de leurs œuvres, à des personnages mythologiques ou héroïques empruntés à la tradition grecque, et qui cependant, sur les monuments helléniques, se montrent sans cet attribut. Cette question se pose surtout à propos des miroirs gravés au trait et des scarabées de l'Étrurie. Il est incontestable que les Étrusques ont eu un goût tout particulier pour les figures ailées. Mais en attachant des ailes aux épaules de personnages dont le type classique consacré n'en comporte pas, se sont-ils laissé aller à de simples caprices de fantaisie personnelle? ou bien étaient-ils justifiés par certaines données poétiques et mythologiques? Dans l'état actuel de la science, on ne peut encore procéder ici que par des remarques de détail au sujet de l'attribution des ailes à tel ou tel personnage.

Ainsi M. le baron de Witte a montré récemment ici même (3) que la Thétis ailée

(1) *Él. des mon. céramogr.*, t. II, p. 86-88.
(2) Pausan., V, 18, 2.
(3) 1880, p. 8 et s.

des miroirs étrusques et du scarabée de M. Danicourt se rattache à une conception de la mythologie poétique des Hellènes.

Une observation de même nature, conduisant aussi à cette conclusion que l'artiste a été guidé par des raisons sérieuses et ne s'est pas abandonné à une simple fantaisie, peut être faite au sujet du miroir, publié par Gerhard (1), qui montre Calchas ailé, barbu, les cheveux hérissés, tenant dans sa main le foie de la victime, où il lit la révélation de l'avenir. On sait que toute une branche des traditions relatives aux retours des Grecs de Troie, Νόστοι, envoyait le fameux devin mourir en Italie (2). En effet, Calchas était honoré comme un dieu fatidique par les populations italiotes. Il avait, à l'extrémité sud du mont Garganus, appelée spécialement Drium, un oracle et un sanctuaire fameux dans une grotte de la montagne, où on pratiquait le rite de l'incubation (3). C'est évidemment en tant que le dieu ou le demi-dieu prophétique de l'Italie que Calchas est représenté sur le miroir étrusque du Musée du Vatican; et les ailes qui lui sont données le caractérisent précisément comme un être surnaturel, supérieur à la condition des simples héros.

Mais il y a plus, on peut établir que cet attribut des ailes était un des traits essentiels et consacrés de la représentation de Calchas envisagé à ce point de vue par les Italiotes, que dans la statue de son sanctuaire du Garganus il était ainsi figuré. En effet, après l'établissement du christianisme et jusqu'à nos jours, l'ancienne grotte fatidique de Calchas a continué d'être un des lieux de pèlerinage les plus vénérés de l'Italie (4). C'est le siège du fameux culte de Saint-Michel au Gargano, et la ville de Monte-Sant'-Angelo s'est formée, dans le Moyen-Age, autour de la grotte sacrée. En cet endroit, comme toujours, le pèlerinage chrétien a succédé à un pèlerinage antérieur des payens, et l'apparition célèbre de l'Archange au v[e] siècle de l'ère chrétienne, dans la période d'agonie de l'ancienne religion, eut pour objet de déraciner le culte qui, depuis de longues générations, s'attachait à ce lieu, en y substituant une consécration nouvelle. Mais, comme toujours aussi, il y a eu un lien étroit et logique entre l'ancienne consécration et la nouvelle. Or, d'un Calchas tel que le représente le miroir étrusque que je viens de rappeler, il ne fallait pas un grand changement pour faire un Saint-Michel, ministre des colères divines.

François LENORMANT.

(1) *Etrusk. Spiegel*, pl. CCXXIII.
(2) Strab., VI, p. 284; Lycophr., *Alex.*, 1046.
(3) Strab., *l. c.*
(4) Léon Palustre, *De Paris à Sybaris*, p. 297; voy. ce que j'en ai dit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1880, p. 207.

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES. — [9].

PEINTURE D'UN VASE DE LA COLLECTION JATTA.

(PLANCHE 19.)

A M. François Lenormant.

MONSIEUR,

J'ai l'honneur de vous envoyer le dessin, exécuté par mon fils aîné, de la peinture du vase n° 654 de ma collection, qui a attiré votre attention lors de votre passage à Ruvo, l'année dernière, et que vous m'avez exprimé le désir de publier dans la *Gazette archéologique*.

Cette jolie peinture décore la face antérieure d'une amphore péliké, haute de 1 m. 50, découverte dans un de nos tombeaux de l'antique Rubi. J'y reconnais la toilette des *trois Charites* (1). On y voit au centre la vasque d'un labrum ou *loutér*, porté sur un haut pied cannelé. A côté de la vasque, une des trois déesses se tient debout, entièrement nue, avec un collier et des pendants d'oreilles, les bras élevés, occupée à enrouler autour de ses cheveux un large bandeau qu'elle dispose en *mitella* pour se coiffer. Derrière elle se dresse un arbre à feuilles acuminées, auquel s'appuie un jeune *Satyre* nu et ithyphallique, à queue et à oreilles de cheval, chaussé de bottines, qui est agenouillé sur un petit rehaut du terrain. Son geste semble indiquer qu'il va oindre et frotter la femme placée devant lui, ai-je pensé, ou bien l'effrayer en lui donnant une claque sur la fesse, ainsi que le suppose M. Heydemann (2). Au pied de la vasque qui a servi aux Grâces à se laver, de l'autre côté, une seconde d'entre elles, encore entièrement nue, est agenouillée à terre et assise sur ses talons. Elle peigne sa longue et noire chevelure, en se regardant en bas dans un miroir, fiché obliquement dans le sol devant elle. Vous remarquerez

(1) C'est l'interprétation que j'en ai déjà donnée dans mon *Catalogo del Museo Jatta* (Naples, 1869), p. 319 et s., n° 654.

(2) Il me paraît plutôt qu'il va frapper dans ses mains pour faire retourner la femme au bruit, ou bien pour applaudir à sa beauté. F. L.

la forme du *rarus pecten* qu'elle emploie. On en faisait d'ivoire et de buis; Ovide parle de celui de la dernière espèce, qui est sûrement celui de notre vase, et le qualifie de l'épithète de *Cytoriacus* (1). Le peigne d'ivoire devait avoir les dents plus serrées; c'est celui auquel Tibulle fait certainement allusion quand il dit : *denso pectere dente comas* (2). Enfin la troisième des Charites fait pendant à celle dont on peut caractériser l'attitude par l'expression de diadumène. Elle est entièrement vêtue, avec un long chiton descendant jusqu'aux pieds et un himation serré autour de son corps, qui passe sur son épaule gauche et va se poser en voile sur la partie supérieure de sa tête, dont les cheveux sont retenus par une opisthosphendoné. S'appuyant du coude gauche sur le bord de la vasque, elle présente de la même main un alabastron à sa compagne debout et nue; avec la main droite elle soulève quelque peu, au-dessus de son épaule, un pan de son manteau. Dans le champ de la composition, en haut, est un aryballos suspendu à un clou et une sphæra. A terre, l'artiste a représenté quelques pierres et un grand lécythos à parfums, décoré d'une figure de femme peinte en noir.

M. Heydemann (3) a prétendu voir ici un tableau de la vie familière plutôt qu'une scène mythologique, telle que je l'avais admise. Mais je n'accepte pas cette correction; car il me semble plus facile de justifier et d'expliquer la présence d'un Satyre parmi les Grâces, qu'il ne le serait de l'introduire dans la vie réelle, et de le mettre en relation avec de simples mortelles.

La finesse des couleurs, la correction du dessin et la grâce de la pose des figures, sont choses qu'on ne saurait trop admirer dans cette peinture, qui respire toute la morbidesse de l'école ionienne; la conception de l'artiste y est rendue de la façon la plus heureuse. Tout concorde à faire attribuer le vase à la meilleure époque de l'art et à le classer parmi les pièces les plus exquises de ma collection.

(1) Ovid., *Metamorph.*, IV, 311. — Le mont Cytoros, près de Sinope, était célèbre par l'abondance de ses buis : Virgil., *Georg.*, II, 437.

(2) I, IX, 18.

(3) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1871, p. 221.

La peinture du revers fait voir *trois éphèbes* nus, dont le premier, en commençant par la droite du spectateur, porte à la main une bourse de peau remplie, et fermée à l'aide d'un lacet par lequel il la soutient. Celui du milieu, appuyé sur un long bâton, retourne la tête comme pour écouter les paroles du troisième, qui adresse vers lui le geste de sa main droite, tandis que de la gauche il tient un strigile.

Veuillez agréer, etc.

Ruvo di Puglia, 18 janvier 1880.

GIOVANNI JATTA.

Ce qui avait surtout attiré mon attention dans le vase que M. Jatta a si aimablement consenti à éditer dans notre recueil, c'est la similitude parfaite d'attitude, d'action et de type entre la figure de la femme qui ajuste le bandeau autour de ses cheveux et de la statue du Nouveau Musée du Capitole connue sous le nom de *Vénus de l'Esquilin* (1). Les lecteurs de la *Gazette archéologique* voudront peut-être bien se souvenir que j'ai, ici même (2), assez longuement disserté sur cette statue, en en publiant une excellente gravure, exécutée par M. Szretter.

Sur un point je me suis trompé alors, et je m'empresse de le reconnaître. Je croyais pouvoir attribuer la création de ce pendant féminin du fameux Diadumène de Polyclète à quelque sculpteur de l'école éclectique qui florit vers le temps d'Auguste. Le vase de la collection Jatta vient démentir cette appréciation; il oblige à reporter le prototype de la statue de l'Esquilin jusqu'à l'époque macédonienne, à laquelle il appartient lui-même par tous ses caractères d'art.

Mais, d'un autre côté, il me semble que ce vase confirme tout à fait la conjecture que j'émettais, en disant qu'il me paraissait difficile de croire que la statue en question « pût avoir été, dans la pensée du sculpteur, une image divine, une Aphrodite, » que « ce devait être une simple femme rajustant sa coiffure. » Le caractère même donné par le sculpteur à la figure me paraissait imposer cette manière de voir. « La statue trouvée sur l'Esquilin ne présente aucune recherche d'idéal divin. La fidélité naturaliste avec laquelle le sculpteur s'y est attaché à reproduire un modèle vivant, qui était loin d'être parfait, éveille plutôt l'idée d'une femme terrestre, d'une baigneuse, que celle d'une déesse. »

(1) *Bullettino della Commissione archeologica municipale di Roma*, 1875, pl. III-V; *Gazette archéologique*, 1877, pl. XXIII.

(2) 1877, p. 138-152.

Je crois, en effet, que c'est M. Heydemann qui a bien apprécié le caractère et la signification de la peinture de notre planche 19. Je n'y saurais voir, avec M. Jatta, la toilette des trois Charites, parce que les trois femmes ne sont certainement pas sur le pied d'égalité que réclamerait ce sujet. Parmi elles il y a deux protagonistes, celles qui sont nues, et la troisième, celle qui est entièrement vêtue, leur est subordonnée et les sert. Tout a, dans la composition principale du vase Jatta, l'allure d'une de ces scènes de la vie familière des hétaires, idéalisées, allégorisées et comme typifiées, auxquelles se complaisaient habituellement les artistes de l'époque macédonienne et alexandrine. Les trois femmes de ce côté du vase font un pendant exact aux trois éphèbes du revers, sans appartenir davantage à une nature supérieure à l'humanité. La présence du Satyre ne me paraît pas aussi significative qu'à M. Jatta. Satyres ou Amours, il est tout à fait dans le goût de l'art de l'époque d'introduire auprès des jeunes femmes et de mêler à leurs jeux ces êtres mythologiques d'ordre secondaire, transformés en simples personnifications allégoriques. C'est aussi à quoi s'adonne la poésie érotique du même temps, qui inspirait les artistes, et où l'ancienne mythologie avait tant perdu de sa gravité première et de son caractère auguste. Remarquons encore que les Satyres et les Amours sont aussi les seuls types d'êtres étrangers à l'humanité que les coroplastes de Tanagra, qui appartiennent également au même temps, exécutent en même temps que des images de jeunes femmes, saisies dans les attitudes familières de la vie réelle. Et les deux ordres de statuettes se trouvent alors groupés dans les mêmes tombeaux, comme dans les peintures de vase, fort multipliées, de la classe à laquelle appartient celle que nous publions aujourd'hui.

J'ai cru nécessaire d'indiquer, à la suite de l'intéressant article de M. Jatta, en quoi mon appréciation diffère de la sienne, d'autant plus que ceci se rattachait à une étude que j'avais antérieurement publiée. J'ose espérer qu'il ne m'en voudra pas de l'expression de cette divergence, et surtout je tiens à ne pas terminer cette note sans remercier, au nom de la direction de la *Gazette archéologique* et de ses souscripteurs, le savant amateur de Ruvo de la libéralité avec laquelle il a bien voulu gratifier ce recueil de la publication d'un des joyaux artistiques de son magnifique musée, qui semble plutôt celui d'un grand État que celui d'un particulier. Il faut avoir fait le voyage de la Pouille et vu cette collection, la plus nombreuse et la plus riche en fait de vases peints qui ait jamais été rassemblée par l'initiative privée, et qui sort presque exclusivement des fouilles d'une seule localité, pour avoir une idée suffisante des trésors qu'elle renferme. Je n'oublierai jamais, pour ma part, les heures que j'ai passées à l'étudier, ainsi que le gracieux accueil que M. Jatta a bien voulu m'y faire.

François LENORMANT.

APOLLON DANS LA DOCTRINE DES MYSTÈRES



I. *Un vase de Nola au Musée de Naples. — Variété d'interprétations.*

Il existe, au Musée de Naples, un vase peint, d'une grande valeur artistique (1), mais dont la signification a donné lieu à des interprétations bien divergentes. Il représente un personnage à longs cheveux, couronné de laurier, assis sur un quartier de rocher et portant une chlamyde jetée sur l'épaule droite (côté du spectateur). Il tient dans sa main droite une cithare en écaille de tortue, et de sa main gauche il soutient son menton, dans l'attitude d'une attention profonde, *mit tiefsinnigen Ausdruck*, disait Gerhard (2) ; et Otto Jahn (3) avait exprimé la même pensée, fort importante ici, comme on le verra, par ces mots plus explicites encore : *Mento ita supponit, ut ii facere solent qui toti in re aliqua vel aspicienda vel cogitanda sunt, eamdem qui animi affectum etiam vultus prodit.* Près de ce personnage se dresse une tige de laurier. Il fixe un regard grave mais bienveillant sur une femme debout devant lui, vêtue d'une longue tunique et d'un péplos, la tête nue, et dont la chevelure forme un simple nœud ; elle tient de la main droite une lance dont la hampe repose sur le sol. La tête légèrement inclinée, le regard modestement dirigé vers le premier personnage, cette femme paraît s'entretenir avec lui ;

(1) T. II, pl. XXIX de la 1re édition du *Museo Borbonico; Élite des monum. céramogr.*, t. II, pl. XXVIII ; *Bullet. de l'Instit. archéol.*, 1842, p. 22 et s., et *Archæologische Zeitung*, mai 1845. — Il appartient à la catégorie des vases de Nola, en Campanie, et provient de la collection Vivenzio.

(2) *Archæol. Zeitung*, l. c.

(3) *Bullet.*, l. c.

de la main gauche, elle gesticule sans effort. Derrière elle et les yeux fixés sur elle, est Mercure, parfaitement reconnaissable à son caducée et à ses talaires, portant le piléus et la chlamyde.

Il y a trente-huit ans déjà que, dans le numéro cité du *Bulletin* de l'Institut de Correspondance archéologique, Otto Jahn appelait très sérieusement sur cette peinture l'attention de la science. Après avoir fait une description fidèle de ce groupe, pour lequel il exprime une vive admiration, l'éminent archéologue rappelait plusieurs explications tentées avant lui. Münter, dit-il, qui le premier a signalé ce vase dans ses *Nachrichten von Neapel und Sicilien* (I, p. 61), y a vu Cassandre s'entretenant avec Apollon. Bœttiger (*Raub der Cassandra*, p. 30) a suivi le même sentiment. C'est aussi Apollon que reconnaît dans cette peinture l'éditeur qui l'a décrite dans le *Museo Borbonico* (1). Otto Jahn n'a pas eu de peine à repousser l'identification du personnage féminin avec Cassandre. Non seulement, en effet, il serait impossible d'expliquer ainsi la présence de Mercure, mais on ne comprendrait pas davantage la lance que cette femme tient à la main; un vase d'Herculanum, dans lequel l'auteur de l'article reconnaît, avec Bœttiger, le groupe d'Apollon et Cassandre, présente un caractère tout différent, et par l'expression douloureuse de la fille de Priam, et par ses attributs, puisqu'elle porte, en qualité de prêtresse d'Apollon, la couronne et le rameau de laurier.

Gerhard (*Kunstblatt,* 1827, n. 97), continue O. Jahn, a proposé de voir ici Manto amenée par Mercure à Apollon; mais Panofka (*Neapels antike Bildwerke*, p. 367) fait observer qu'une lance ne convient point à une captive, et que d'ailleurs l'intervention de Mercure dans cet épisode n'est signalée par aucun auteur ancien. Enfin l'interprétation de Panofka : Mercure amenant Marpessa au fils de Latone, ne paraît pas plus admissible à l'auteur de l'article, puisque, dit-il, Idas (2) ne se trouve point ici et que la lance ne serait pas moins inexplicable.

Otto Jahn lui-même proposait, au même endroit, une quatrième explication : Pâris donnant audience à Minerve, qui vient disputer devant lui le prix de la beauté. Quelque bizarres que paraissent ici la présence de Mercure et surtout l'absence de Junon et de Vénus, l'auteur fait observer que l'on trouve dans les monuments quelques exemples d'un entretien de Pâris avec une déesse isolée, Junon ou Vénus (3). Jahn cite même, d'après Winckelmann (*Monum. inéd.*, 113), un entretien de Minerve avec Pâris, qui, dit-il, tient à la main une *bandelette* (*taeniam*), symbole de victoire, pour la décerner à la déesse victorieuse : il y a lieu, ainsi que nous le

(1) Le chanoine Andrea de Jorio.

(2) Qu'elle préféra au dieu. Voy. Preller, *Griech. Mythol.*, t. I, p. 171-2 de l'édit. de 1854, et les auteurs cités par lui, spécialement Homère, *Iliad.*, I, 555-64.

(3) Millingen, *Unedited monum.*, I, pl. 17; Raoul Rochette, *Monum. inéd.*, p. 261 et suiv.; Ottfried Müller, *Archæol.* II, p. 378; Creuzer, *Auswahl griech. Thongefæssen.*

verrons, de réserver les observations à faire sur ce détail. Quant à la cithare, ajoute O. Jahn (et il aurait pu ajouter : quant à la belle chevelure), elle n'a rien qui répugne à l'identification avec Pâris, tel que le dépeint Homère (1), tel aussi que le dépeint Horace (2). Il est même des vases (*Antike Bildw.* 32, 33) où Pâris est caractérisé *à la fois* par la lyre et par l'arrivée des trois déesses ; sur l'un d'eux, elles sont réellement amenées par Mercure. Jahn avoue cependant que la lyre n'est, à sa connaissance du moins, l'attribut de Pâris sur aucun vase à figures noires et de style antique, mais il ajoute que la *testudo*, généralement attribuée à Mercure, est rarement attribuée, sur les vases, au dieu des beaux-arts. Quant à Minerve, Jahn indique quelques exemples de représentations antiques où elle se rencontre sans casque. Dans tous les cas, pour la priver de cet attribut, caractéristique pour elle, spécialement dans les monuments céramographiques, il faudrait que le peintre eût reproduit une scène dont le sens n'eût rien d'obscur.

Lorsqu'Otto Jahn publia ce grand article dans le Bulletin archéologique de Rome, les premières livraisons de l'*Élite des monuments céramographiques*, par MM. Charles Lenormant et J. de Witte, avaient déjà paru. Le second volume de cette publication contient une reproduction du vase de Naples (pl. XXVIII), avec un texte dont les auteurs se prononcent en faveur de l'explication de Panofka, mais s'expriment plus explicitement que Jahn sur le texte du Museo Borbonico. Jahn se bornait à dire que, si sa mémoire ne le trompait, l'abbé de Jorio adoptait le sentiment de Münter et de Bœttiger : cela n'est pas entièrement exact. L'abbé de Jorio reconnaît, il est vrai, Apollon dans le personnage assis ; mais il ne se croit pas en état d'identifier le personnage féminin, ne trouvant aucun motif d'accepter les noms de Marpessa ou de Manto, et repoussant, à cause de la lance, la désignation de Cassandre. Il dit seulement que Mercure amène à Apollon Prostatérios une femme qui vient implorer son assistance. C'est là, selon moi, non pas l'explication complète du groupe, mais le point de départ de l'étude qui doit y conduire.

Avant tout et comme excuse de ma hardiesse d'exposer une idée étrangère aux interprétations des maîtres de la science, il convient de rappeler le langage que tenait Gerhard lui-même, lorsqu'il est revenu sur ce sujet dans l'*Archæologische Zeitung* (mai 1845), dix-huit ans après son premier travail sur ce sujet, trois ans après celui d'Otto Jahn. Gerhard persiste à reconnaître Apollon dans le personnage assis, ne fût-ce qu'à sa noble figure ; mais il ajoute que la femme *peut* être ou Manto, ou Marpessa, ou Cassandre, sans qu'aucune de ces désignations donne une

(1) Οὐκ ἄν τοι χραίσμῃ κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης
Ἥ τε κόμη, τό τε εἶδος, ὅτ' ἐν κονίῃσι μιγείης.
(*Iliad.*, Γ, 54-5.)

(2) Nequidquam, Veneris praesidio ferox,
Pectes *caesariem*, grataque feminis
Imbelli *cithara* carmina divides.
(*Od.* I, 15; ed. class. 13)

explication bien satisfaisante du groupe, et surtout rende compte de la lance qu'elle tient à la main (1); quant à la conjecture de Jahn, si elle est favorisée par l'exemple de déesses isolées en présence de Pâris, surtout sur des miroirs étrusques, elle est contredite par l'absence du troupeau qui devrait désigner le prince pasteur. Gerhard se demande même si le citharède ne serait pas Orphée, et, s'il écarte cette conjecture, c'est que nulle fable ne justifie l'idée d'un entretien entre Orphée et Minerve. Il s'en tient donc à l'identification avec Apollon, et pense qu'on a pu vouloir représenter ici l'union entre les cultes de Delphes et d'Athènes, union représentée aussi par la construction, en avant du temple de Delphes, d'un monument d'Athéné Pronaos.

En présence d'une si grande disparité d'opinions et des invraisemblances déjà signalées, n'est-il pas permis, même à un disciple de ces maîtres, d'énoncer une interprétation nouvelle, surtout s'il croit pouvoir l'appuyer par des rapprochements avec une multitude de monuments figurés et même avec des textes anciens?

II. *Nouvelle étude du vase. — Interprétation nouvelle.*

Parmi les trois personnages du vase, il en est un du moins sur l'identification duquel le doute n'est pas possible : c'est Mercure. Quant à celui qui est assis, le quadruple attribut de la cithare, de la chevelure abondante et longue, de la couronne de laurier et de la tige du même arbre, forme, avec son visage imberbe, un ensemble si bien choisi pour désigner Apollon, qu'il faudrait des raisons bien décisives pour écarter son nom; il aurait fallu, si l'on avait voulu désigner un autre personnage, que le reste de la scène fournît une indication manifeste, ou que l'artiste ne se mît pas en peine d'être compris. On pourrait objecter, il est vrai, que si ce groupe n'avait pas un sens clair pour le commun des spectateurs, il en avait un pour des initiés : en d'autres termes, que ce vase appartient à la catégorie des vases de mystères. La figure sur laquelle on est d'accord est loin d'écarter cette pensée, puisque les mystères des Grecs se rapportaient souvent à la pensée de l'autre vie, et que Mercure est le dieu psychopompe; mais c'est une raison de plus pour repousser l'idée de Pâris, qui, dans la tradition des Grecs, n'est qu'un homme, un étranger, un ennemi, tandis que certainement le citharède joue ici le premier rôle.

Mais la signification du groupe dépend surtout de celle qu'il faut attribuer à la figure de femme conduite par Mercure devant le dieu avec lequel elle paraît s'entretenir. Si donc l'on considère à la fois que la difficulté, jusqu'ici non sur-

(1) Kam nun annährungsweise diesen und jenen mythisches Gegenstand als einen solchen bezeichen, welchen der treffliche Künstler hier darstellen wollte.

montée, de trouver au vase une interprétation satisfaisante, induit à le rapporter à la tradition des mystères, que ceux de Bacchus avaient pour objet la vie future, que Mercure la rappelle, et que le Bacchus des mystères se trouvait lié, par sa sépulture à Delphes, au culte d'Apollon, la conclusion naturelle sera que nous assistons ici à une scène de l'autre monde : la femme est une défunte accueillie par Apollon dans le séjour infernal. Telle sera, en effet, la conclusion du présent mémoire, tel est le fait que je crois pouvoir établir par la vérification multiple et incontestable de chacun des détails contenus dans la présente scène, à l'aide de rapprochements avec des peintures dont le sens ne saurait être douteux.

III. *Apollon considéré comme divinité infernale.*

Avant tout, il s'agit de constater que l'idée de placer Apollon parmi les divinités infernales n'est pas exclusivement propre à l'artiste qui a décoré ce beau vase, et qu'elle se trouve assez fréquemment ailleurs, dans des peintures qui représentent la doctrine des mystères.

Or, la présence d'Apollon aux Enfers sur plusieurs vases peints de cette région, représentant la doctrine des mystères dionysiaques, est reconnue par des archéologues éminents et ressort sans contestation possible de la simple inspection de ces monuments : il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir l'*Archæologische Zeitung* de novembre et décembre 1843 et de février 1844. Dans le premier de ces fascicules (col. 183), Éd. Gerhard décrit un vase de Ruvo, appartenant au Musée de Karlsruhe, qu'il avait déjà édité en tête de ses *Mysterienbilder* (v. aussi Welcker, t. III). Là on reconnaît aisément l'empire de Pluton, et, près du palais de ce dieu, Apollon et Artémis, Aphrodite et Pan, puis, au-dessous, quatre Danaïdes, ou plutôt quatre Hydrophores mystiques portant, outre leurs cruches, des couronnes, et dont l'aspect est joyeux : au-dessus d'elles, quatre initiés sont assis. Dans le même tableau figure Orphée, le mystagogue par excellence, et le type des initiés (1), Hercule, vainqueur de Cerbère.

Cet exemple suffirait à démontrer que les divinités Déliennes figurent dans les Enfers, mais dans les Enfers tels que les concevaient les initiés aux mystères. C'est déjà un fait important, mais cet exemple n'est point isolé. Dans le même article (2), Gerhard signale un vase de Canosa, où Millin a reconnu une famille d'initiés sous les attributs d'Adonis, type des *renaissances* mystiques, d'Aphrodite (asiatique ?) et de son fils Éros. Ces personnages sont conduits dans le temple de Dionysos-Chthonios, c'est-à-dire de Pluton, par un citharède, dans lequel Gerhard reconnaît Apollon

(1) Voy. col. 183, 189, 191.

(2) Col. 184-5; cf. col. 226 (et pl. XIV), où l'auteur cite un vase du Musée Blacas, dans lequel Orphée mystagogue occupe une place importante.

lui-même, et non pas Orphée, à cause du rapprochement de cette peinture avec celle du vase de Ruvo, où l'on reconnaît à la fois l'un et l'autre. Dans le numéro de décembre (1), l'illustre archéologue signale encore le vase Pacileo, où les divinités du monde supérieur, Apollon, Artémis, Pan, Aphrodite, Éros se montrent auprès du palais de Pluton et forment le pendant des hydrophores qui remplacent ici les figures d'Hercule et d'Orphée comme indices des initiés dans leur demeure future. Là encore des hydrophores, entourant Orphée, le grand mystagogue, figurent le bonheur des initiés par opposition aux Danaïdes qui portent ailleurs des urnes brisées. Le sens mystique de la représentation tout entière est d'ailleurs surabondamment démontré par la présence de Pluton dans son palais, en compagnie de Cora et d'Hermès Psychopompe (2).

Dans ses *Auserlesene Vasenbilder* (3), Gerhard nous montre encore Apollon négociant, sur les limites des empires de la lumière et des ténèbres, le retour de Cora ou Proserpine au séjour céleste, retour dont je n'ai pas besoin de démontrer ici la signification mystique, résultant du sens, bien connu en archéologie, de Cora, type de l'âme initiée, épouse du mystérieux Bacchus. Apollon remplit ici le rôle attribué à Hermès Ἀγυιεὺς sur le vase Pacileo (4). Sur un autre vase du Musée Blacas, Pan, Aphrodite et Éros forment le pendant d'Apollon et d'Hermès, réunis là comme ils le sont sur le vase du Musée de Naples, « groupe mythologique, dit Gerhard lui-même, dont la liaison est manifeste dans les doctrines des mystères, et spécialement des mystères orphiques. » Il est vraiment étrange qu'après avoir écrit de telles paroles il n'ait pas songé à en faire l'application au vase de Naples lui-même.

Il y a plus encore : dans la planche CCXXI de l'*Archæologische Zeitung* (texte d'Otto Jahn), le dieu qui siège sous l'édicule du roi des Enfers et tient en main un sceptre est lui-même lauré et porte une chevelure épaisse, comme si Dionysos-Hadès avait temporairement cédé sa place au dieu delphien. Devant lui comparaît une femme voilée, tenant à la main un flambeau (Proserpine, selon Jahn, une ombre d'initiée, selon moi), et près de l'édicule est assis un citharède lauré, apparemment Orphée le mystagogue, remplissant ici un rôle analogue à celui du dieu psychopompe sur le vase de Naples. En bas, à droite, un génie abaisse un flambeau en signe de mort ; à gauche, Hercule, le type de l'initié, dompte encore une fois Cerbère.

Des idées semblables se sont aussi fait jour en France, et depuis plus de 25 ans déjà. Guigniant en effet, dans son second Mémoire (5) sur les mystères de Cérès et de Proserpine, n'hésite pas non plus à reconnaître sur le vase Pacileo

(1) *Arch. Zeit.*, même année, col. 193-194. — Voyez encore la planche CCXXI du même recueil et le texte de cet article par O. Jahn.

(2) *Ibid.*, février 1844, col. 225 et pl. XIII.

(3) I, 34.

(4) *Arch. Zeit.*, 1843, col. 196-197.

(5) Lu, en 1851, à l'Académie des Inscriptions. Voy. *Mémoires de l'Académie*, t. XXI, 2e partie.

Apollon citharède et d'autres divinités du monde supérieur, comme figurant, avec Orphée mystagogue, dans une représentation infernale (1).

Ainsi des représentations multiples appartenant à la Grande-Grèce (Apulie et Campanie), témoignent bien manifestement de l'existence d'une doctrine dans laquelle Apollon figure aux Enfers, dans des scènes qui contiennent des allusions indubitables à la doctrine des mystères dionysiaques. Mais de plus cette interprétation est confirmée par le rapprochement de ces peintures avec les monuments beaucoup plus nombreux qui constatent l'existence de rapports intimes entre Apollon et Bacchus, rapports non définis par les textes et bien difficiles à établir, si l'on s'en tenait au caractère de ces deux personnages dans les mythes classiques et populaires, mais se rapportant sans nul doute au Bacchus Delphien ou Bacchus-Cabire. Établir cette corrélation appartient donc essentiellement à l'objet des présentes recherches : seulement le fait n'étant pas nouveau, je pourrai être ici beaucoup plus bref.

IV. *Connexion d'Apollon et de Bacchus, d'après les monuments figurés. — Échange d'attributs et caractères des divinités unies.*

Un fait très frappant, très singulier au premier aspect, et qui se reproduit trop souvent pour qu'on puisse l'attribuer à un caprice individuel, quand même les traditions de l'art, en matière de mythologie, n'auraient pas été aussi exactes qu'elles l'étaient, c'est l'échange d'attributs entre Apollon et Bacchus, le laurier et le trépied d'une part, le lierre et la vigne de l'autre, ou les deux divinités représentées avec une intention marquée de correspondance réciproque. Ici (2), Apollon citharède, assis devant un autel allumé, est représenté couronné de lierre ; là (3), le laurier et le trépied semblent devenus des attributs de Silène. Tantôt (4) le lierre et le laurier couronnent deux têtes associées sur une même monnaie de Clusium ; tantôt (5) le myrte et le lierre décorent une amphore dionysiaque sur laquelle figurent à la fois, comme sur le beau vase de Nola, Apollon et Mercure. Ailleurs Apollon se montre accompagné d'un Silène (6), d'un Satyre (7) ou de divers personnages du thiase de Bacchus (8); sur le dernier des vases que je

(1) *Ibid.*, p. 103.

(2) *Élite des monum. céramogr.*, t. II., pl. IV. Les auteurs renvoient à Pausanias, I, 31, où il est question d'Apollon Dionysodote et de Dionysos Melpomène, et X, 32, où sont nommées les Thyiades d'Apollon et de Dionysos. — Voy. aussi K. O. Müller, *Denkmäler der alten Kunst*, éd. de 1832, 1re série, pl. XLIII, 204 (Peinture murale d'Herculanum).

(3) *Vases de Hamilton*, t. I, pl. XXXIII.

(4) *Archæol. Zeitung*, 1847.

(5) *Élite des monum. céramogr.*, t. II, pl. XXXIX.

(6) *Ibid.*, pl. LVI, LXXII.

(7) *Ibid.*, pl. XLII.

(8) *Ibid.*, pl. LVIII, LXXXIV; cf. pl. XXIX, et Millingen, *Ancient coins of greek cities and kings*, p. 35-39.

viens de citer, Bacchus lui-même est peint avec deux Satyres au revers d'Apollon citharède.

Ces deux divinités sont associées d'une manière plus explicite encore sur un miroir étrusque (1), où *Aplun*, à la chevelure abondante et tenant en main une tige de laurier, est accompagné d'un jeune faune jouant de la double flûte et considère *Fufluns* qui embrasse sa mère *Semla*. De pareils rapprochements se rencontrent encore dans plusieurs tableaux céramographiques de la Pinacothèque de Munich (2); or la séparation totale, presque l'opposition qui existait entre les mythes poétiques et populaires d'Apollon et de Bacchus appellent l'attention sur la probabilité de mythes secrets réunissant ces deux personnages, et l'on sait que, dans la doctrine des mystères dionysiaques, Dionysos se confondait avec Hadès.

Voyons maintenant quel est le caractère de cette alliance.

« Apollon, dit Gerhard (3), se montre, sur plusieurs vases de style antique, étroitement lié avec Dionysos et participant à ses principaux caractères, dont la tendance est plutôt dionysiaque et céréalienne qu'apollinienne; l'épigraphie fait remonter ces vases jusqu'à la 86e olympiade (436-432), mais ils n'indiquent pas une croyance populaire. Leur composition a subi l'influence des promoteurs *orphiques* des *mystères de Bacchus*. Ceci est d'autant plus vraisemblable que les peintres de vases du système de Nola et ceux du dépôt de Vulci, qui suivent à peu près le même système, sont plus éloignés de nous offrir cette étroite fraternité des deux divinités; nous ne la rencontrons sur les vases de la basse Italie qu'environ deux siècles après, à l'époque de Pyrrhus (vers 275), et plus tard encore..... Aucun de ces vases peints, aucun autre même à notre connaissance ne dément la dignité bien connue du dieu de Delphes; les compagnons de Dionysos se rapprochent d'Apollon, et le châtiment du joueur de flûte Marsyas leur apprend à lui emprunter les accords plus nobles de la lyre. »

Ce passage de l'un des maîtres de la science archéologique résume les conclusions à tirer de nombreux monuments; ils indiquent le caractère *orphique* et l'existence *comparativement récente* des rapports que nous étudions; ils constatent à la fois qu'Apollon y conserve la dignité de son caractère, et que Bacchus la lui emprunte, mais que cependant la signification commune des deux mythes est bien dionysiaque; c'est donc un Bacchus pourvu d'attributions tout autres que celles du

(1) K. O. Müller, *op. cit.*, pl. LXI, 308 — Cf. n° 425 de l'édition donnée par Wieseler, et le texte.

(2) Voy. nos 157, 312, 586, 1265 du Catalogue descriptif d'O. Jahn. Ces représentations leur associent aussi Hermès.

(3) *Arch. Zeit.*, 1865, col. 99. — Cf. Welcker, *Rhein. Mus.*, 3e série, t. I, p. 5 : il cite Sophocle (*Antig.*, 965), Diodore (IV, 4), et Plutarque (*Sympos.*, VIII, prooem.)

dieu du vin, c'est donc encore une fois le Dionysos souverain de la vie future, qui possède avec Apollon cette communauté d'attributs.

V. *Les cultes delphiques.*

De l'étude directe des mythes honorés à Delphes ressort un double fait, en rapport avec les conclusions auxquelles nous a conduits l'étude précédente : Le culte pratiqué dans ce temple était partagé entre Apollon et Dionysos, et celui-ci était à Delphes tout autre chose que le dieu des vendanges, bien que la croyance populaire l'identifiât avec lui : c'est *dans le séjour des morts* que le place la tradition delphique. Ce partage du temple est simplement indiqué par Éd. Gerhard (1) comme attesté par la décoration des deux frontons du temple, et surtout par le *Tombeau de Dionysos;* vénéré sous l'omphalos ou hémisphère, qui, selon les Grecs, désignait le centre du monde (2).

Sept ans auparavant (oct. 1858), Bœtticher avait donné, dans le même recueil, la même démonstration du même fait, en ajoutant que l'un des frontons représentait les divinités plus communément appelées delphiques, Apollon, Artémis et Latone (3), et que, sur l'autre, figuraient ensemble Apollon-Hélios, Dionysos et les Thyiades, exprimant ainsi le mythe qui, selon Pausanias (4), unit Apollon à Thyia, l'institutrice des orgies dionysiaques dans cette contrée. Bœtticher ajoutait encore que, selon une *Pythique* de Pindare, Dionysos, avant Apollon, avait possédé l'oracle du trépied.

Il est vrai qu'il explique cette corrélation étroite en faisant d'Apollon le soleil de notre hémisphère, et de Bacchus le soleil hivernal ou nocturne. Il entre ainsi dans un ordre d'idées familier aux Grecs de la décadence, et qui n'était pas inconnu à ceux de l'époque moyenne, mais inconciliable avec le personnage originaire d'Apollon, dont Homère ne soupçonnait pas même encore l'identification avec le soleil (5). D'autre part, le Bacchus dont on signale ici le tombeau et qui était honoré à Delphes en qualité de dieu mis à mort, ne peut être, nous l'avons dit déjà, que le Bacchus-Cabire, un dieu des mystères.

Un magnifique cratère de Kertch, publié par M. Stephani, puis longuement décrit et interprété par M. Weniger (6), nous fait faire un pas de plus dans l'étude de l'union des cultes delphiques. Il représente, en effet, l'arrivée d'Apollon à Delphes, où il est amicalement accueilli par son frère Bacchus et par le thiase de ce dernier. Enfin,

(1) Loc. cit., col. 97.

(2) Voy. l'article de Wieseler sur l'omphalos dans les *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, t. XXIX, p. 160 et suiv. 1857.

(3) M. Foucart, *Rev. archéol.*, 1863, y joint les Muses (fronton de l'Est).

(4) X, 6, 4; cf. 4, 2 et 32, 5.

(5) *Iliad.*, Σ, 239-42.

(6) *Arch. Zeit.*, juillet-août 1866, col. 185-191.

dans la collection des vases de Hamilton, la représentation d'un repas désigné comme mystique par des bandelettes et par l'œuf des Orphiques (1), réunit, parmi les attributs indicateurs de la signification du groupe, le canthare et le lierre de Bacchus au trépied d'Apollon, signe apparemment du culte delphique et allusion réfléchie à la communauté des deux mythes.

VI. *Représentations de l'Apollon des mystères, sans mélange d'attributs dionysiaques.*

Le second volume de l'*Élite des monuments céramographiques* contient un certain nombre de représentations d'Apollon dont le caractère mystérieux est apparent, sans que le rapprochement de ce dieu avec Bacchus soit rappelé par la présence de ce personnage, de son thiase, ni de ses attributs; mais, parmi ces monuments, doivent figurer ici, en première ligne, à cause du rapprochement direct qu'ils permettent d'établir avec le beau vase du Musée de Naples, ceux des planches XXXV, XLVIII et LXXXVIII A et XCVII, auxquels nous verrons qu'il faut joindre un autre vase d'une collection napolitaine. Le premier, oxybaphon du Musée de Naples, représente Apollon assis près de quatre tiges de laurier et couronné de feuilles du même arbre; une guirlande semblable est suspendue au-dessus de sa tête. De la main droite il tient le *plectrum*, et de la gauche la cithare; il se tourne vers une jeune fille vêtue d'une longue tunique, et portant une stéphané radiée, des bracelets et un collier, à laquelle une Victoire ailée apporte une couronne de laurier. De l'autre côté du vase, une femme revêtue de la double tunique et du péplos porte autour de sa chevelure une longue bandelette, et tient à la main un javelot.

Au n° XLVIII, une femme ailée, munie d'une longue haste sans pointe (un sceptre, disent les auteurs), paraît devant Apollon citharède. On ne peut nier une certaine analogie entre cette scène et celle de notre vase de Nola. Les ailes du personnage lui attribuent une signification surnaturelle, toute différente de celle des grandes déesses de l'Olympe; et de plus, un vase à figures noires, de la collection Sant'Angelo, actuellement au Musée National de Naples, décrit dans le texte de la XVI[e] planche de ce volume, donne deux paires d'ailes à une autre femme qui paraît aussi devant Apollon, et qui assurément n'est pas Artémis. Mais le reste de cette dernière composition est bien autrement significatif. Là, en effet, figurent à la fois Hermès le dieu psychopompe, Hercule, le type de l'initié, et une prétendue Minerve sans

(1) T. II. Voir le texte de la planche 52 et aussi l'interprétation par Alex. de Laborde de la planche XIII des Vases de Lamberg. Le dieu suprême des Orphiques était produit par un œuf et identique à Dionysos.

casque, que je ne puis m'empêcher d'assimiler à la prétendue Minerve du vase de Nola, c'est-à-dire à *une âme de femme*, conduite par Hermès devant l'Apollon infernal des mystères, âme qui, je le dirai maintenant, et le démontrerai bientôt, est amenée là après les combats de la vie terrestre où la défunte a triomphé, méritant ainsi d'échanger pour le bonheur futur les conditions de l'existence présente. Le trépied placé auprès d'Apollon rappelle encore ici que le dieu possède à Delphes une puissance mystérieuse et partage les honneurs de ce temple avec le souverain des mystères infernaux (1). L'analogie entre cette scène et celle de notre vase de Nola est trop manifeste pour supporter la discussion ; mais, dans la peinture de la collection Sant'Angelo, le caractère de vase de mystères est accentué de telle façon que le doute n'est pas admissible ; l'objet du premier est donc éclairci dans le sens de l'interprétation proposée.

La même signification n'est pas moins claire dans la planche xcvii de l'*Élite*. Apollon citharède, debout et lauré, avec une cithare ornée de bandelettes, reçoit les hommages d'une femme qui plie le genou devant lui, tandis qu'un jeune homme, la tête surmontée d'une autre bandelette, dans le champ du vase, est appuyé sur un bâton, et que, dans la partie supérieure de cette composition, une femme, tenant deux javelots, est assise en face d'une Victoire ailée, portant la bandelette à frange de l'initiation et de la lustration. Si ce dernier attribut manque au vase de Capoue, représenté à la planche xxii du premier volume des Vases de Hamilton, on y trouve du moins la réunion d'un personnage lauré, à la chevelure abondante, à qui une Victoire apporte un breuvage, d'Hermès, reconnaissable à sa coiffure, et d'un jeune homme diadémé, portant deux lances à la pointe renversée, comme pour faire entendre que ses combats sont terminés. Si la première de ces figures n'est pas celle d'Apollon lui-même, c'est du moins celle d'un initié aux mystères de l'Apollon dionysiaque, amené aux Enfers par le Psychopompe, et accueilli par la Victoire; la coupe rappelle le cycéon du mythe éleusinien. C'est la Victoire encore qui, au vase lvii de la même collection, vient couronner un jeune homme tenant de chaque main une branche de laurier, en qualité de disciple d'Apollon, et portant, attachée à chaque bras, une bandelette mystique. D'autre part la xxxe planche des *Auserlesene Vasenbilder* de Gerhard (1er vol.) représente Apollon entre deux jeunes filles qui lui offrent des libations; l'une tient un rameau de myrte, et l'autre est amenée par Hermès en qualité de défunte.

A chaque pas, n'est-il pas vrai? la clarté des symboles augmente, soit par leurs détails, soit par leur rapprochement ; mais ne devient-elle pas plus grande encore,

(1) Voy. aussi la planche vi a, où Apollon, appuyé sur l'omphalos delphien, tient une branche de laurier, décorée de la bandelette à frange des vases de mystères. Cette branche ainsi décorée doit être le rameau lustral. (Voy. Raoul Rochette, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, XIV, ii, p. 199-200.)

quand on a étudié la planche LXXXVIII A de l'*Élite*, représentant un oxybaphon du Musée du Louvre? Là, en effet, Apollon, assis, à la chevelure abondante et couronné de laurier, tenant à la fois une tige de cet arbre et une phiale, voit comparaître devant lui une femme armée, à tunique constellée et coiffée d'un bonnet d'Amazone, qui assurément ne permet plus à personne de songer au jugement de Pâris. Derrière Apollon, Hermès accompagne un jeune homme armé d'un javelot et paraît s'éloigner avec lui (1). Sans doute son audience est terminée. Les auteurs du texte, n'ayant pas fait le rapprochement de ce groupe avec ceux que nous venons d'examiner, croyaient y reconnaître Apollon Patroos, invoqué par Thésée contre l'invasion des Amazones; mais, outre que le personnage d'Hermès ne se comprendrait guère en ce cas, à moins qu'il ne fût près de l'Amazone pour emmener son âme aux Enfers, après la victoire du héros, l'attitude respective du jeune homme et de l'héroïne n'indique point l'intention d'engager le combat : ils ne paraissent pas même songer l'un à l'autre. Si celle-ci porte la coiffure d'Amazone, c'est un symbole de lutte et d'énergie, aussi bien que l'arme qu'elle tient; et sa tunique constellée paraît indiquer qu'elle n'appartient plus au séjour terrestre : c'est donc une guerre métaphorique que ces symboles doivent représenter : *Vivere, Lucili, militare est,* disait Sénèque. Nous reviendrons tout à l'heure sur ce point très important, et en lui-même et pour l'interprétation de notre vase de Nola; mais achevons d'abord l'étude des groupes qui représentent Apollon dans ce rôle nouveau; examinons à ce point de vue la planche XXIII A de l'*Élite* (aryballos du Musée Blacas), dont j'oserai de nouveau présenter une explication plus étendue que celle des auteurs du recueil, lesquels pourtant se sont élevés au-dessus de leur préoccupation habituelle de chercher dans des mythes locaux et des détails d'érudition le sens des groupes mythologiques, quand il ne se présente pas de lui-même.

Ici un jeune homme et une jeune fille, revêtus, l'un d'un manteau, l'autre d'une longue tunique, sont assis sur une riche cliné, sous laquelle on aperçoit une colombe. Le premier tient une lyre, et un génie ailé va déposer sur sa tête une couronne de myrte. « Deux suivantes ou hiérodules complètent ce tableau, disent les auteurs du texte; l'une, à droite, apporte avec empressement un grand calathos; la seconde hiérodule, placée à gauche de la cliné, a pour attributs un miroir, une pyxis et une petite roue attachée à des bandelettes. » Ils ajoutent que la roue joue un grand rôle dans les mystères, mais ils oublient de signaler ici l'emploi habituel du miroir et de la pyxis dans les représentations où figure une ombre recevant le culte héroïque; ils ont oublié de signaler l'éventail, attribut mystique au premier chef dans les monuments figurés, et la bandelette qui décore le calathos; mais ils ne craignent

(1) V. aussi K. O. Müller, continué par Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, 2e partie, pl. XIII, 142, et Millin, *Peintures de vases*, I, pl. 46.

pas d'énoncer l'identification du jeune lyricine avec Apollon et de sa compagne avec Aphrodite (la déesse à la colombe). « Le premier, disent-ils encore, représente le dieu du jour qui naît et meurt sans cesse, et dont la lyre exprime l'harmonie de l'univers, la seconde étant à la fois la première des Grâces et la première des Parques (Vénus Libitina). Ce sont toujours les mêmes idées de vie et de mort. »

Allons jusqu'au bout de cette pensée, à l'aide des monuments que nous venons d'étudier. Le personnage qui va être couronné de myrte, le feuillage des initiés, n'est pas Apollon lui-même, comme sur le vase de Hamilton, décrit plus haut : c'est un sectateur de l'Apollon des mystères, arrivé aux honneurs héroïques, dans le sens que ce mot avait reçu aux basses époques où ἡρῷον se disait de la tombe d'un bourgeois. La colombe, attribut de la déesse de la vie, doit signifier ici que la vie réelle est celle qui suit la mort, de même que les oiseaux à tête humaine (1), que l'on aperçoit, avec Apollon, Artémis et Hermès, sur la planche XXV du tome II de l'*Élite*, indiquent, par leur couronne de lierre, l'initiation aux mystères dionysiaques. Ils paraissent ici dans l'autre monde, sous la protection du dieu de l'harmonie et de sa sœur, en laquelle il se trouve comme dédoublé ; Hermès et Artémis elle-même se détournent et semblent appeler d'autres âmes à comparaître devant Apollon et à faire constater par lui qu'elles ont satisfait aux lois de l'harmonie morale imposées à la fois à chacune d'elles et à l'ensemble des sociétés humaines.

Il reste maintenant à démontrer par des rapprochements plus nombreux et plus décisifs encore la valeur du symbole de la lance, non seulement indispensable pour l'explication du groupe qui nous a occupés tout d'abord, mais d'une importance suprême pour qui veut pénétrer, à l'aide des monuments, dans le sens intime des mystères antiques, sur lesquels les textes écrits sont et devaient être si sobres d'explications.

VII. *Le symbole de la lance.*

Nous venons de rencontrer plusieurs fois l'emploi de la lance ou de la javeline dans des peintures dont le sujet est désigné comme mystique par d'autres détails : le vase de Sant'Angelo et l'oxybaphon du Louvre en sont les exemples les plus frappants ; tous deux offrent le personnage d'Apollon ; tous deux offrent aussi celui d'Hermès, indiquant que la scène se passe aux Enfers. Mais un vase du Musée Blacas (2), décrit par Panofka, en porte des preuves plus claires encore et telles

(1) Symboles égyptiens de l'âme, parfaitement acceptables à une époque de syncrétisme où Plutarque, après Hérodote, affirmait l'identité de Dionysos et d'Osiris.

(2) Planches VII et VIII.

qu'une légende explicative pourrait à peine ajouter quelque chose à la netteté de l'explication.

Orphée, couronné de peuplier blanc et près duquel Eurydice est assise, retient Cerbère par la chaîne pour l'empêcher d'assaillir deux hommes qui veulent approcher des Champs-Élysées : l'un d'eux est un éphèbe portant deux lances, l'autre son vieux pédagogue, ou plutôt son mystagogue. Orphée tient une lyre, et Panofka incline à croire qu'il l'offre aux deux initiés comme le plus sûr moyen de calmer la rage du monstre. Au-dessus d'Orphée et d'Eurydice, on voit Vénus Libitina, richement vêtue et accompagnée du cygne, l'oiseau d'Apollon ; au-dessus de l'éphèbe est Hermès avec le pétase, les bottines ailées et le caducée ; enfin, au-dessus du pédagogue est un Pan imberbe qui peut bien être un déguisement mystérieux d'Apollon lui-même, beaucoup moins à cause du rapprochement que Panofka aperçoit entre lui et l'Apollon Τράγιος (de Tragée dans l'île de Naxos) que parce que Pan, dieu de la fécondité universelle, se trouve en corrélation naturelle avec celui qui préside, dans l'autre vie, à la renaissance des âmes initiées. L'assimilation entre la vie et la mort est à chaque instant exprimée par les fables mystiques de tous les peuples anciens, et nulle part plus énergiquement que par celle de Bacchus-Cabire, l'antique dieu delphien. Au revers du vase Blacas, on trouve une confirmation de plus du sens attaché à la lance, déjà bien évidemment symbolique dans cette scène de la vie future : là, en effet, un éphèbe assis et pareillement armé reçoit d'un personnage debout une triple bandelette, tandis qu'une femme lui verse une liqueur qu'il convient ici encore de rapprocher du cycéon de Triptolème dans le mythe que célébraient les mystères d'Éleusis.

On a d'autant plus le droit de parler ainsi, et, par conséquent, de reconnaître, dans cette particularité, une nouvelle preuve du caractère de ce vase, que les anciens eux-mêmes ont, au moins dans la basse Italie, opéré ce rapprochement entre les deux ordres de mystères. J'en trouve la preuve dans les peintures de la nécropole de Canosa, précieuses à plus d'un titre pour l'étude des questions que nous examinons ici. Le fronton de la première des tombes que Millin a décrites est décoré d'une lyre, instrument d'Apollon, bien plutôt que d'Hermès Psychopompe, quoique le jeune Hermès en ait été le premier inventeur. Sur le grand vase trouvé à l'intérieur de la tombe (1), le groupe d'Hermès, Sisyphe et une Furie, indique la peinture des Enfers ; celui d'Hercule et Cerbère indique le triomphe de l'initié et Dionysos-Hadès trône dans un temple hexastyle. Or, dans la même peinture, Millin identifie, non sans vraisemblance, à Déméter Thesmophore, une femme coiffée du modius, tandis qu'une femme voilée et couronnée de lierre pose la main sur l'épaule d'un jeune homme diadémé aussi et porteur de la double

(1) Millin, *Description des Tombeaux de Canosa*, pl. III.

lance. Un autre, également diadémé, tient en main un vase et un strigile, symbole de pureté (1), comme pour bien faire entendre de quelle nature étaient les combats livrés sur la terre par son compagnon. Au-dessus de ce groupe, on en aperçoit un autre, dans lequel l'auteur reconnaît une famille d'initiés, à la couronne de myrte que tient le chef de cette famille. Elle est conduite vers un temple par un citharède à coiffure asiatique, probablement Orphée.

Ainsi les peintures de cette nécropole d'Apulie reproduisent sous plus d'une forme l'idée que les armes sont les symboles de combats mystiques. C'est à la fois la lance, la hache et le bouclier qui caractérisent le jeune homme conduit par Hermès sur une barque, apparemment celle de Charon, sur un autre vase décrit par Gerhard, dans ses *Auserlesene Vasenbilder* (III, pl. CCXL); le sens de la scène est d'autant moins douteux d'ailleurs que, dans la partie inférieure du vase, on reconnaît Hadès et Cora sur leur quadrige. Cette métaphore en action des armes mystiques se multiplie d'ailleurs dans la collection des Vases de Hamilton, où nous en avons déjà trouvé un exemple bien remarquable. Tantôt (2) un jeune homme tenant une lance s'entretient avec une femme munie de la bandelette, laquelle se trouve plusieurs fois reproduite dans le même tableau, avec la fleur en volute des vases apuliens. Tantôt (3), et ici le rôle de l'Apollon infernal se manifeste clairement, ce dieu lauré et assis près du trépied de Delphes, tenant une lyre d'une main et une branche de laurier de l'autre, s'entretient avec une femme, en présence d'un enfant armé d'une lance. Assurément ici on ne peut croire à une signification guerrière, du moins au sens où l'envisage « l'esprit grossier des vulgaires humains ». On ne saurait l'attribuer davantage à la jeune fille diadémée et armée d'une lance, à laquelle, sur un autre vase (4), une Victoire ailée apporte une bandelette mystique, et au sujet de laquelle Tischbein dit franchement : « La mémoire ne me suggère aucun trait, fabuleux ou historique, qui puisse s'adapter à cette peinture et en fournir l'explication ». Ailleurs (5), un jeune homme assis et lauré tient à la main les deux javelines; de deux hommes debout qui l'accompagnent et qui sont également laurés, l'un est armé de la même façon; de deux femmes qui complètent le groupe, l'une porte un sceptre et l'autre est couronnée de laurier: au-dessous de la scène s'étend une branche de lierre. Certes il n'est question ici ni de guerre ni de chasse. Une telle réunion de symboles apolliniens, dionysiaques et mystiques, ne peut s'expliquer que par l'ensemble de considérations et de faits réunis dans ces pages.

Comme emploi des armes dans des compositions purement apolliniennes citons,

(1) Id. *ibid.*, p. 16-17. Cf. K. O. Müller et Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, fig. CLXXV a.

(2) *Vases de Hamilton*, t. II, pl. XV (vase de Nola).

(3) *Ibid.*, II, pl. XVI.

(4) *Ibid.*, III, pl. XIII.

(5) *Ibid.*, IV, pl. LIII.

encore un jeune homme lauré, assis et armé de la double lance, réuni sur un même vase à trois autres personnages couronnés aussi de laurier, et dont l'un tient une tige de cet arbre : une femme debout porte le coffret mystique (1); Alexandre de Laborde renonce à expliquer ce sujet d'une manière satisfaisante. Ailleurs (2), une même peinture réunit le trépied delphique, Hercule, le grand initié, accompagné d'Hermès qui indique le lieu de la scène et l'emploi conventionnel du trépied, un génie ailé, un jeune homme couronné de myrte et portant une bandelette, avec plusieurs jeunes gens armés de lances, consacrés à Apollon sur la terre et amenés par Hermès aux Enfers.

A cette collection déjà bien nombreuse de monuments publiés par divers archéologues et convergeant tous vers une même interprétation, l'on me permettra d'ajouter le résultat de recherches que j'ai faites au Musée du Louvre (2e salle, en partant du Salon carré). Sur un vase contenu dans le bas de la 2e vitrine, on aperçoit d'abord, planant dans les airs, une Victoire ailée, qui tient une ciste, et, par conséquent, représente, comme nous l'avons vu ailleurs, le triomphe des initiés dans les luttes de la vie, sur la terre, sinon même leur triomphe sur la mort; un jeune homme assis tient une haste pure (3) et une couronne garnie d'une bandelette ; une semblable couronne repose sur sa tête ; devant lui une femme tient un éventail et une sphère ; une autre femme assise tient aussi un éventail et ouvre une cassette. Une telle accumulation d'attributs mystiques donne suffisamment, ce me semble, le sens général de la scène ; voici maintenant ce qui concerne la question dont je cherche à compléter la solution. Dans ce même groupe, en face de la dernière de ces femmes, l'artiste en a représenté une autre, armée d'une lance et à la coiffure asiatique, qui non seulement reproduit la métaphore dont nous parlons, mais semble, comme la figure citée plus haut (*Élite*, t. II, pl. LXXXIII A.), la compléter en assimilant à une Amazone l'initiée courageuse et victorieuse. Dans la même vitrine, une autre femme, armée d'une lance et en costume asiatique complet, pénètre avec une autre femme voilée sous un édicule, sans doute un ἡρῷον, où les attendent deux hommes, armés chacun d'une lance et d'une épée.

La table qui occupe le milieu de la salle porte un vase dont les peintures sont pour nous plus intéressantes peut-être encore, parce qu'elles se rapportent plus clairement aux mystères d'Apollon. Sur le col, en effet, le Soleil sous forme humaine, mais radié et accompagné d'un disque rayonnant, paraît monté sur un

(1) *Vases de Lamberg*, t. I, pl. XVI.

(2) *Ibid.*, pl. XXXIV.

(3) De même, sur la XIVe planche du Musée Grégorien, à gauche d'un autel derrière lequel s'élève un laurier, on voit un homme barbu tenant une longue haste, avec une femme portant la stéphané radiée, tandis qu'à droite sont deux éphèbes armés de lances. La corrélation de la lance et de la haste pure dans les symboles apolliniens ressort de cette peinture.

quadrige ; la biche de Diane court devant les chevaux. Au-dessous se trouvent quelques personnages dont les attributs ont un intérêt secondaire, sauf pourtant la roue mystique, tenue par l'un d'eux, et la couronne de myrte portée par un autre ; mais il en est un qui, coiffé d'un casque, est armé à la fois de la lance, de l'épée et du bouclier. Une femme, assise sur un cheval, tient une sorte de cuirasse. Au revers du même vase, deux bandelettes à frange sont peintes sur le champ d'une grande ciste ; à droite, un homme tient une tige de laurier et une bandelette nouée ; à gauche, une femme porte une cassette et une branche de fleurs.

Sur le vase du milieu, le peintre semble avoir pris à tâche d'accumuler à la fois les symboles des armes et les attributs exclusivement mystiques, comme pour ne laisser aucun doute sur nos conclusions. Sur le col, dans un fouillis de fleurs, une *amazone* à cheval lance le javelot. Sur le corps du vase, un guerrier, portant le casque, la cuirasse et la lance, et debout sous l'édicule funèbre, reçoit une coupe de cycéon de la main d'une femme en longue tunique (peut-être une Victoire sans ailes, parce-qu'elle est définitive, ou un génie féminin des mystères). Un éphèbe, assis à droite, porte la cuirasse et la lance, et une femme ailée tient une épée dans le fourreau. En face d'elle est un éphèbe assis, tenant un casque ; en face du premier, un autre encore qui en reproduit les attributs. Sur la partie inférieure du vase, sont assis quatre personnages : un homme, tenant une lance et une couronne, et trois femmes, dont la première porte l'éventail et la phiale décorée d'une bandelette ; la seconde, une cassette, et la troisième, une phiale avec une œnochoé, sans doute pour verser le cycéon. Au revers, enfin, un personnage est placé dans un édicule, et quatre autres figurent avec divers attributs mystiques. Le caractère du vase ne peut donc donner place à aucun doute, et, par suite, la signification des armes si nombreuses qu'on y voit figurées ne peut être qu'étrangère au souvenir des guerres livrées entre les humains.

Enfin, le dernier grand vase, dans le champ duquel s'étale une bandelette, représente une femme ailée conduite par Hermès sur un quadrige vers un personnage debout et armé ; au-dessous, une femme assise semble recevoir les hommages d'un guerrier portant la lance et revêtu d'une armure défensive complète. Près de lui est assis un jeune homme tenant une lance et couronné de myrte ou de laurier ; à gauche, deux éphèbes debout et porteurs de lances tiennent à la main, l'un une bandelette, l'autre une fleur. Au revers du même vase, un personnage debout, armé et diadémé, se montre dans l'édicule mystique et funéraire, décoré à l'intérieur de deux bandelettes : à droite et à gauche, la bandelette, l'éventail, etc., sont aux mains de personnages féminins, qui complètent la signification de la scène, parfaitement analogue, pour ne pas dire semblable, à celle qui orne le revers du vase précédent.

Ainsi la réalité du sens symbolique des armes dans les monuments figurés relatifs à la doctrine de l'autre vie est surabondamment confirmée. C'était l'emploi

de la lance aux mains d'une femme qui avait offert la difficulté la plus grave pour l'interprétation du vase de Nola; c'était elle qui avait fait écarter, avec justice, les hypothèses d'une représentation de Cassandre ou de Manto; c'était elle qui avait entraîné de savants archéologues à se dissimuler la valeur décisive de cette accumulation d'attributs par lesquels le peintre avait indiqué si nettement le personnage d'Apollon. Par l'explication maintenant proposée, toutes les difficultés disparaissent à la fois; mais quand même le lecteur ne se tiendrait pas pour certain de la pensée qui a dirigé l'artiste dans la composition de ce vase, il me semble que la présente dissertation ne lui serait pas inutile, puisqu'il y trouve réunie une multitude de documents concordant tous à mettre en lumière et la présence d'Apollon aux Enfers sur les vases de mystères (présence incontestée d'ailleurs, mais dont les conclusions n'étaient pas tirées), et la valeur d'un symbole dont le sens métaphorique est fort simple, mais qu'on n'avait pas encore considéré à ce point de vue si important pour l'histoire des doctrines de la vie future chez les anciens, si différent de l'ensemble des croyances helléniques sur cette matière, et qui d'ailleurs réclame encore et peut-être réclamera toujours des éclaircissements plus complets.

Félix ROBIOU.

BUSTE EN BRONZE D'UN CHEF GAULOIS.

(Planches 20 et 21.)

L'art gaulois vient de se révéler à nous sous une forme toute nouvelle. Un buste, un vrai buste-portrait, vient d'entrer dans la riche collection de l'un des plus zélés adeptes de notre archéologie nationale, M. Alfred Danicourt. Tout vient à point à qui sait attendre, disait un de nos illustres hommes d'État; je dirai, après lui, que tout vient à point à qui sait mériter les bonnes fortunes scientifiques.

Depuis plus de deux ans ce curieux spécimen de la glyptique de nos ancêtres, retiré des eaux de la Saône, attendait la venue d'un acquéreur dans le magasin d'un grand marchand d'antiquités de Lyon. Il ne s'en présentait aucun, et le pauvre buste, dédaigné de tous, restait piteusement dans son coin. Survint M. Danicourt, dont l'ardente curiosité est sans cesse éveillée, et qui, passant par Lyon, ne manqua

pas de visiter le magasin en question. A première vue il reconnut l'importance du petit buste dont il s'agit, et le prix de son acquisition n'eut pas besoin d'être longuement débattu.

A son retour à Paris, M. Danicourt a eu l'obligeance de me montrer immédiatement ce curieux petit monument, à l'appréciation duquel m'avait préparé mon affection pour la numismatique gauloise.

Ce buste, haut de quinze centimètres, présente un caractère physionomique qui dénote l'intention évidente de l'artiste de modeler le portrait d'un grand personnage. D'ailleurs le torques, dont le col est orné, nous montre qu'il ne s'agit pas d'une effigie de divinité, mais bien de celle d'un chef célèbre dont on tenait à conserver les traits.

Les yeux étaient en verre de couleur bleue foncée et donnaient à la figure une apparence de vie singulièrement frappante ; la face est un peu longue, la mâchoire est lourde et la chevelure est disposée par mèches aplaties sur le crâne. En un mot, ce petit buste est empreint d'un caractère indéniable de personnalité ; l'œuvre d'ailleurs est de bon style, et démontre une fois de plus qu'il n'est pas vrai que les Gaulois aient été de purs sauvages, ainsi qu'on s'est plu trop longtemps à le dire, sinon à le croire.

Quel est le personnage représenté? Voilà une question que je ne me permettrai certainement pas de résoudre.

Tout ce que je puis dire sur ce point, c'est que lorsque je vis le buste en question pour la première fois, je pensai tout naturellement à notre héros, l'illustre Vercingétorix, dont les monnaies nous ont conservé le profil authentique ; mais, je m'empresse de le dire, l'analogie entre les deux profils à comparer ne ressort guère de l'examen comparatif.

Quoi qu'il en soit, la véritable valeur de l'art gaulois se montre d'une manière éclatante dans ce précieux échantillon, qui aurait mérité les honneurs d'un musée national.

F. de SAULCY.

M. Danicourt vient de publier la curieuse tête de chef gaulois, reproduite dans nos planches 20 et 21, et y a joint une courte notice sur ce monument. Cette publication a paru dans la *Revue archéologique*, août 1880, pl. XIII et XIV, et p. 65 et suiv. L'auteur a ajouté plusieurs clichés à sa notice et entre autres ceux de deux monnaies attribuées aux Calètes, et qu'il a l'obligeance de nous offrir pour les reproduire dans la *Gazette*. Ces deux monnaies d'argent font partie de sa riche collection. Elles ont été trouvées dans le trésor de Vernon (Vienne). On y voit les têtes de deux chefs gaulois, ayant le *torques* autour du cou, comme le buste trouvé à Lyon.



L'une porte au droit la légende **LVCINACIOS**, et au revers on lit **VLATOS**; l'autre n'a que le nom d'**VLATOS**.

J. W.

GÉRYON

BRONZE ÉTRUSQUE

(PLANCHE 22.)

La précieuse statuette de bronze, haute de 21 centimètres, qui est reproduite dans la planche 22, appartient au Musée de Lyon, où elle est entrée avec la collection Lambert. La provenance en est inconnue, mais on ne saurait douter que ce ne soit une œuvre étrusque, de fort ancienne époque. La figure est fondue en plein et en partie dégagée du lingot avec la lime et le ciselet, procédé de fabrication qui appartient à l'enfance de la métallurgie et que l'on retrouve dans les bronzes grecs de la date la plus reculée.

Le nom le plus naturel à donner au guerrier cuirassé à trois têtes, que représente cette statuette, est celui de Géryon. C'est le personnage de la mythologie classique auquel un semblable type appartient en propre, car il y est par excellence le τρικάρηνος ou τρικέφαλος (1), et si la plupart des mythographes lui donnent

(1) Suid., *s. v.* — Τρίλοφος : Nonn., *Dionys.*, XXV, 236.

trois corps, ce sont seulement trois têtes que lui attribue Hésiode (1). Cette dernière donnée, ainsi autorisée par la poésie, est celle que nous voyons adoptée, parmi les monuments de l'art plastique, dans le groupe de ronde-bosse du Musée du Vatican (2), sur le sarcophage Orsini (3), dans les bas-reliefs de Martres, conservés au Musée de Toulouse (4), et sur le sarcophage athénien de la collection Townley, au Musée Britannique (5). Le mythe d'Hercule et Géryon était très populaire dans toute l'Italie, où tant de légendes locales se rapportaient à des épisodes du retour du fils de Jupiter et d'Alcmène, ramenant au travers de cette contrée les bœufs du roi d'Ibérie. Rien de plus acceptable donc que l'attribution du nom de Géryon à un guerrier tricéphale représenté dans un bronze étrusque.

Remarquons cependant que, dans la mythologie proprement italiote, il est un autre personnage auquel conviendrait aussi fort bien un pareil type de représentation. C'est Herilus, le héros aux trois vies de Préneste, fils de la déesse Feronia (6). Les traditions d'un certain nombre de pays nous offrent ainsi quelques personnages triples ou tricéphales, exactement parallèles à Géryon : la Gaule, Tauriscus (7), sur lequel a savamment disserté M. le baron de Witte (8); la Cilicie, Typhon, qu'Euripide (9) qualifie de τρισώματος (10); la Crète et la Sardaigne, Talos (11), dont les *Argonautiques* du Pseudo-Orphée font un « triple géant (12). »

Précisément en Sardaigne, dans un des pays que l'on faisait garder par Talos (13), le colosse de bronze fabriqué par Héphaistos (14), qui brûlait en les serrant dans ses bras les étrangers assez audacieux pour aborder dans cette île ou en Crète (15), plusieurs des idoles de bronze, de travail singulièrement grossier, que les indigènes fabriquaient sous l'influence de la religion phénicienne ou carthaginoise, nous offrent l'image d'un personnage tricéphale, armé d'une fourche à deux pointes (16), pareille à celle dont la mythologie classique fait l'attribut de Pluton. Le général Della

(1) *Theogon.*, 287.

(2) Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, t. II, pl. VII.

(3) Beger, *Hercul.*, pl. XI, n° 3.

(4) Du Mège, *Description du Musée des antiques de Toulouse*, 1835, p. 91; Clarac, *Mus. de sculpt.*, t. II, p. 581.

(5) *The Townley gallery*, t. II, p. 207.

(6) Virgil., *Aeneid.*, VIII, 563 et s.

(7) Ammian. Marcell., XV, 9.

(8) *Revue archéol.*, n. s., t. XXX (1875), p. 383-387.

(9) *Hercul. fur.*, 1242.

(10) Voy. J. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. archéol.*, t. II, p. 282 et s.

(11) Sur ce personnage, voy. Cavedoni, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. VII (1836), p. 156 et s.; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, p. 64; J. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 284 et s.; *Rev. numism.*, 1840, p. 188 et s.

(12) *Argonaut.*, 1359.

(13) Suid., *v.* Σαρδάνιος γέλως; Zenob., *Proverb.*, V, 85; cf. Eustath. et Schol., *ad Odyss.*, Y, 302.

(14) Apollon. Rhod., *Argonaut.*, IV, 1643.

(15) Apollon. Rhod., IV, 1638 et s.; Apollodor., I, 9, 26.

(16) Guigniaut, *Nouv. gal. mythol.*, pl. LVI *bis*, n° 214 *c*, à la suite des *Religions de l'antiquité*; La Marmora, *Voyage en Sardaigne*, pl. XXIV, n° 67; Gerhard, *Gesamm. akad. Abhandlungen*, pl. XLV, n° 1.

Marmora (1), en en publiant un spécimen, l'a expliqué comme un Géryon. C'est plutôt un Talos, ou plus exactement le Baal-Moloch, avide de victimes humaines, qui, comme l'a très bien vu Bœttiger (2), a subi cette transformation dans les légendes grecques (3). Talos était aussi appelé Tauros (4), et en effet le Baal-Moloch, dont les Hellènes virent l'effroyable culte en pleine activité dans les établissements phéniciens de la Crète, était un dieu tauromorphe et taurocéphale, qui dans cette même contrée a aussi donné naissance à la conception du Minotaure. Un scarabée étrusque, compris dans la collection d'empreintes publiées par l'Institut Archéologique (5), nous offre une représentation, sûrement imitée d'un modèle phénicien, qui fournit la transition entre le Minotaure et le Talos triple ou tricéphale ; c'est un personnage à corps humain surmonté de trois têtes de taureau. Sur une hydrie peinte à figures noires, du Musée Britannique, le céramiste a figuré, au-dessus de la lutte d'Hercule contre le lion de Némée, trois hommes ayant une tête et une queue de taureau (6).

De tout ceci l'on peut conclure, je crois, que les Grecs et les Étrusques ont emprunté aux Phéniciens le type plastique de leurs représentations de Géryon, comme le mythe même de son combat avec Héraclès au cycle légendaire du Melqarth tyrien. Mais cet emprunt a été fait sérieusement, en connaissance de cause, et non par des quiproquos enfantins sur des images mal comprises, comme on l'a prétendu récemment (7), en échafaudant sur cette donnée toute une théorie nouvelle de l'origine de la mythologie grecque.

E. de CHANOT.

MONUMENTS D'ARGENT TROUVÉS EN SYRIE

(Planches 23 et 24.)

Grâce à l'obligeance du prince Ladislas Czartoryski, il nous est permis de publier dans notre recueil quelques monuments d'argent qui font partie de sa collection. Ces précieux restes de l'art ancien ont été trouvés en Syrie, il y a une quainzaine d'années.

(1) *Voyage en Sardaigne*, p. 271.

(2) *Ideen z. Kunstmythologie*, t. I, p. 358, 380 et s.; cf. Hœck, *Kreta*, t. II, p. 72.

(3) Aussi, à côté du héros Talos, nous trouvons un Zeus Talaios : Hesych., *s. v.*; voy. Hœck, *Kreta*, t. III, p. 140.

(4) Apollodor., I, 9, 26.

(5) Cent. III, n° 26; *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1834, p. 118. Ce scarabée est gravé dans les *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 314.

(6) J. de Witte, *Catal. étrusque*, n° 74; *Catal. of vases in the British Museum*, n° 449.

(7) Clermont-Ganneau, *Mythologie iconographique* (Paris, 1878), p. 8 et s.

Dans la planche 23, nous avons fait reproduire, au moyen de la phototypie, deux plaques d'argent de forme ronde, avec sujets en relief, estampés, ensuite finement retouchés et reparés au ciselet. Ces plaques sont des *emblemata* ayant servi d'ombilic à des phiales ou autres récipients. On connaît plusieurs exemples de ces sortes de reliefs, destinés à l'ornementation des vases à libation. Je me contenterai de citer ici les patères du célèbre trésor de Bernay (1), et l'Artémis Æginea, plaque de forme circulaire conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale (2).

Comme composition, comme exécution, on ne saurait rien imaginer de plus beau, de plus élégant, de mieux conçu que ces deux reliefs où l'art hellénique du troisième siècle avant l'ère chrétienne brille de son plus vif éclat. Les deux sujets sont admirablement groupés; les figures, en grande partie nues, sont modelées dans la perfection. L'ensemble est dessiné avec un talent merveilleux; les formes délicates et voluptueuses des deux jeunes filles, les chairs fermes et les muscles vigoureux des deux hommes, sont des contrastes que les artistes de cette époque aimaient et cherchaient à reproduire. Des draperies élégantes s'harmonisent avec le nu. Tout enfin, dans ces deux compositions, respire l'art des grands sculpteurs de l'époque d'Alexandre, des artistes sortis de l'école de Lysippe et de ses contemporains.

Sur la première de ces plaques on voit une jeune Bacchante couchée et endormie; la partie supérieure de son corps est nue; une draperie recouvre la partie inférieure. Appuyée sur le bras gauche, elle relève l'autre, replié au-dessus de sa tête. Aux poignets on remarque des bracelets, et à côté d'elle est un tympanum qu'elle a laissé tomber, en se livrant au repos. Un personnage nu, n'ayant sur les épaules qu'une légère chlamyde rejetée en arrière, s'approche doucement de la jeune fille et soulève avec précaution la draperie qui couvre ses jambes. Il nous semble que ce personnage n'est pas le dieu des vendanges lui-même, mais plutôt un joyeux suivant de Dionysos. On ne saurait dire si c'est un Satyre, quoique dans ses traits il y ait quelque chose de bestial, que les plis de son front et ses cheveux hérissés s'accordent avec l'expression de sa physionomie, mais on ne distingue pas bien ses oreilles; ce serait donc plutôt un simple mortel, un Bacchant se livrant aux désordres et aux entraînements des orgies dionysiaques. Le prototype de ce groupe est

(1) P. Oursel, *Antiquités romaines trouvées à Berthouville, près Bernay*, pl. 4. Paris, sans date, in-4°.

(2) *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XIV A.

bien connu et devait, dans l'antiquité, avoir une grande célébrité, car on le rencontre sur un nombre considérable de monuments de toute espèce et de toute nature, je veux parler de l'arrivée de Dionysos dans l'île de Naxos où il surprend Ariadne endormie. Ce groupe se voit dans des bas-reliefs (1), dans des peintures murales (2), sur des monnaies (3) et sur des pierres gravées (4).

Sur la seconde plaque est représentée une jeune fille complètement nue, n'ayant autour des reins qu'une ceinture qui semble être de cuir. Au-dessous de sa longue chevelure à grandes boucles on croit apercevoir une légère draperie. Cette jeune fille s'approche d'un personnage dans lequel on reconnaît facilement *Hercule* et semble l'attirer vers elle en lui tendant les deux mains. Le héros est ivre; il est à demi assis, d'une façon chancelante, sur un rocher sur lequel est étendue la peau de lion. Dans sa main droite, il tient un objet, peu reconnaissable, à cause des dégradations qu'a subies le bas-relief; c'est peut-être un scyphos ou un rhyton dans lequel Hercule vient de boire. Donner un nom précis à la jeune fille qui est mise ici en rapport avec le fils d'Alcmène, me semble une chose très difficile. Est-ce une des filles de Thestios, est-ce Déjanire, est-ce une autre des nombreuses femmes que la mythologie associe à Hercule? On ne saurait le dire, et, au premier abord, il peut sembler téméraire de hasarder une explication et de donner un nom déterminé à la jeune fille. Toutefois, en réfléchissant et en examinant attentivement la scène, on se demande si l'habile artiste qui a exécuté les deux compositions n'a pas cherché à établir quelque rapport entre le groupe du Bacchant qui surprend la nymphe endormie, et l'Hercule ivre qui figure ici en face d'une autre jeune fille. Les deux compositions sont évidemment des sujets bachiques et lubriques. Les savants qui se sont occupés de l'étude des monuments figurés connaissent tous la célèbre patère d'or de Rennes (5), une des merveilles conservées au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale. Le sujet que l'on voit au centre, dans l'intérieur de cette patère, représente le triomphe de

(1) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, V, pl. VIII; Millin, *Galer. mythol.*, LXIII, 241.

(2) *Pitture d'Ercolano*, t. II, pl. XVI; *Museo Borbonico*, t. XIII, pl. VI; Raoul Rochette, *Choix de Peintures de Pompéi*, pl. III; K.-O. Müller-Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, t. II, pl. XXXVI, nº 420.

(3) Sur des monnaies de Périnthe de Thrace, au revers de Sévère-Alexandre : Müller-Wieseler, *L. cit.*, t. II, pl. XXXV, nº 417; Mionnet, t. I, p. 412, nº 324.

(4) Visconti, *Museo Worslejano*, pl. XX, 1; Müller-Wieseler, *loc. cit.*, t. II, pl. XXXV, nº 419. — Une statue très connue, conservée au Musée du Vatican, représente Ariadne endormie : Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, II, pl. XLIV; Clarac, *Mus. de Sculpt.*, pl. 689, nº 1622.

(5) Millin, *Mon. inédits*, t. I, pl. XXIV; *Galer. mythol.*, CXXVI, 469.

Dionysos sur Hercule, vaincu dans un banquet par le dieu des vendanges. Des trois Bacchantes placées dans le fond de la composition, derrière les deux concurrents, une a été désignée par Millin (1) sous le nom de Méthé, la personnification de l'ivresse. Praxitèle avait fait un groupe de bronze représentant Méthé accompagnée d'un Satyre (2). Pausanias (3) cite aussi une peinture de Pausias dans laquelle on voyait Méthé buvant dans une phiale de verre, et une statue qui représentait cette déesse donnant à boire à Silène (4). Dans le bas-relief circulaire qui entoure la composition centrale de la patère de Rennes, on voit la marche triomphale de Dionysos, vainqueur de son antagoniste. Hercule ivre y paraît soutenu par deux Bacchants. Quant au dieu du vin, le bras droit replié sur sa tête, il est tranquillement assis dans son char, traîné par deux panthères; Pan capripède le précède; des Bacchants et des Bacchantes l'accompagnent, et Millin (5) donne encore le nom de Méthé à l'une de ces acolytes.

Toute réflexion faite, je proposerais donc de donner le nom de *Méthé* à la jeune fille qui se penche en avant et, étendant les deux bras, fait tous ses efforts pour attirer à elle Hercule ivre. Si l'on admet cette explication, on obtient, pour les deux sujets, une certaine corrélation; l'un et l'autre ont pour objet les mystères de Dionysos, la célébration des Bacchanales, le triomphe du dieu des vendanges.

Ces deux compositions, je l'ai déjà dit, sont estampées en relief. Plusieurs des détails et accessoires sont dorés. Sur la première plaque, l'or est employé dans la chlamyde qui flotte sur les épaules du jeune suivant de Dionysos, ainsi que pour l'agrafe qui la fixe au cou. Sont dorées également les draperies qui, dans la figure de la jeune fille, recouvrent la partie inférieure de son corps, les bracelets, le tympanum ainsi que les cheveux des deux personnages. Dans la seconde plaque, l'artiste a employé la dorure pour relever les cheveux de la jeune fille, la ceinture qu'on aperçoit sous les bras, la draperie qui flotte sur son dos, les cheveux et la barbe d'Hercule, la peau du lion et l'objet indéterminé qui est dans la main droite du héros et que je suppose être un vase à boire.

Dans la planche 24, on a reproduit par la phototypie une troisième plaque d'argent qui faisait partie de la même trouvaille. C'est encore,

(1) *Mon. inédits*, t. I, p. 234.

(2) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 8, 19, 10.

(3) II, 27, 3.

(4) Pausan., VI, 24, 6. — Cf. sur Méthé, Anacr., XLI, 7; *Anthol. Palat.*, IX, 752; Brunck, *Analect.*, t. I, p. 218, XXXIII. Dans cette épigramme de l'Anthologie, il est question de la figure de Méthé gravée sur une améthyste. — Méthé était la femme de Staphylos : Nonn., *Dionys.*, XVIII, 125; XX, 123.

(5) *Mon. inédits*, t. I, p. 238.

comme les deux autres plaques, un ornement qui a servi d'*emblema* à une phiale. Cette plaque est enrichie d'ornements et de fleurons de la plus grande élégance et délicatement dessinés. Le fond est doré; les fleurons se détachent en argent.

Au-dessous de cette plaque est figurée, dans notre planche 24, une statuette haute de 6 centimètres environ, et qui représente un jeune homme vêtu de la toge et la tête voilée, tenant, de la main droite, une patère, tel qu'on voit sur les monnaies les empereurs romains sacrifiant sur un autel. Mon savant collaborateur, M. Fr. Lenormant, en voyant cette charmante statuette, a pensé (et j'adopte tout à fait son attribution) à l'un des petits-fils d'Auguste, Caïus ou Lucius César, fils d'Agrippa et de Julie, dont on possède des médailles (1). J'ajouterai que M. de Longpérier (2) a reconnu depuis longtemps, dans toute une serie de figurines sacerdotales, analogues à la figurine d'argent que nous publions ici, des personnages de la famille impériale.

Dans le même trésor, découvert en Syrie, se trouvait encore un objet fragmenté qui peut avoir servi d'anse à une des phiales; c'est un petit dauphin enrichi de dorures. Nous n'avons pas jugé à propos de faire reproduire ici ce fragment.

De plus, M. Feuardent a eu l'obligeance de me montrer une autre plaque d'argent de forme circulaire, ayant eu la même destination que les trois plaques de la collection du prince Czartoryski. Cette plaque faisait partie de la même trouvaille. On y voit en relief une panthère saisissant, dans ses pattes antérieures, un faon de biche qu'elle s'apprête à dévorer. Les deux animaux étaient dorés. Comme art, ce relief est très inférieur aux deux plaques reproduites dans notre planche 23. Le fond sur lequel se détachait le groupe en relief n'existe plus.

J. DE WITTE.

ZEUS CASIOS

Un des principaux dieux des populations de race Araméenne était celui que les inscriptions indigènes appellent *Qaçiu* (3) et dont le nom a été hellénisé en Zeus

(1) Visconti, *Iconographie romaine*, pl. XX, 5, 6 et 7; Cohen, *Médailles impériales*, t. I, p. 113 et suiv.; Mionnet, t. II, p. 420, nº 60. — Cf. Prosper Dupré, *Recherches sur quelques types de Médailles antiques latines*, p. 15 et suiv., Paris, 1836; Clarac, *Mus. de Sculpt.*, *Iconographie romaine*, pl. 1051, nos 3253 et 3253 a. — On possède un grand nombre de monnaies d'or et d'argent sur lesquelles sont représentés, au revers de la tête d'Auguste, les deux frères, fils d'Agrippa et de Julie, avec la légende C. L CAESARES : Cohen, *Médailles Impériales*, t. I, p. 52, nos 86, 87 et 88.

(2) *Notice des Bronzes antiques du Louvre*, nos 642, Agrippa, 644, Caïus César, 645, Lucius César, 646, Caïus, Lucius et Agrippa Postumus, 649 et 650, Tibère. Paris, 1868.

(3) Melchior de Vogüé, *Syrie centrale, Inscriptions sémitiques*, Haouran, nº 5; textes nabatéens, nº 4.

Casios. Quand Séleucos Nicator cherchait un emplacement pour la nouvelle capitale qu'il voulait bâtir en Syrie, il se laissa guider par l'augure de la foudre et construisit Séleucie à l'endroit qui en avait été frappé (1). Le foudre même qui était tombé en ce lieu y fut adoré (2) sous les noms de Zeus Cérannios (3) ou Casios (4), et les monnaies de Séleucie nous montrent que ce foudre n'était autre qu'un aérolithe de forme conique (5), qu'on y voit placé sous un tabernacle et qui s'y échange avec l'image ordinaire du foudre de Zeus (6). *Qaçiu* = Zeus Casios était donc positivement un dieu-foudre ou un dieu-aérolithe, ce qui nous induit à tirer son nom de la racine originairement bilitère qui donne à l'hébreu *qâçaç*, « tailler, rompre », et *qâçah*, « tailler, couper », au syriaque *qçô*, « briser », en rapportant le sens primitif à l'explosion qui accompagne et précède de quelques secondes la chute de tout aérolithe.

L'existence du culte de *Qaçiu*, dès le VIIe siècle, nous est attestée par le prisme cunéiforme du roi Asschour-bani-abal, qui mentionne la localité de *'Hirata-Qaçai* dans le pays de Edom (*Udume*) (7). Ceci prouve que le regrettable docteur A. Lévy (8) a eu raison d'identifier *Qâçiu* avec le dieu iduméen Κοζέ, mentionné par Josèphe (9), appellation divine qui entre en composition dans le nom d'un Iduméen *Qoçbarak*, lequel a laissé sa signature parmi les proscynèmes des dévots du sanctuaire d'Apollon à Cyrène (10): ΚΟΣΒΑΡΑΚΟΣ·ΜΑΛΙΧΟΥ·ΙΔΟΥΜΑΙΟΣ. L'antique *Qaçiu*, le dieu aérolithe, devient, dans les superstitions populaires et poétiques que les Arabes musulmans ont conservées, *Qoze'h* ou *Qozy*, ange suivant les uns, démon suivant les autres, qui déploie son arc dans le ciel et lance quelquefois ses flèches sur la terre (11); car le phénomène météorologique que nous appelons l'arc-en-ciel est pour les Arabes « l'arc de Qoze'h. » Il faut voir, du reste, sur ce personnage fantastique les passages rassemblés par Tuch (12), qui a cru, mais à tort, en trouver la mention dans les inscriptions sinaïtiques (13).

Par un rapprochement d'idées dont il y a nombre d'exemples dans les religions sémitiques (14), *Qaçiu*, essentiellement bétyle aérolithique, était aussi adoré dans quelques localités comme un dieu montagne. Le mont Casios ou Casion, auprès d'Antioche (15), était un des siéges de Zeus Casios et regardé par les habitants comme le dieu lui-même; à son sommet on voyait une enceinte sacrée et un

(1) Appian., *Syriac.*, 58.

(2) *Ibid.*

(3) Hesych., *v.* Κεραύνιος; Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. III, p. 326.

(4) Suid., *v.* Κάσιον; Solin., 36, 3.

(5) Mionnet, *Descr. de Méd. ant.*, t. V, p. 277 et suiv., nos 891 et suiv.; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. VIII, n° 13.

(6) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. III, p. 326; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. V, n° 17.

(7) G. Smith, *History of Assurbanipal*, p. 258; *Cuneif. inscr. of West. Asia*, t. III, pl. XXIII : Prisme A, col. 7, l. 118.

(8) *Zeitschr. der deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XVIII, p. 631.

(9) *Antiq. jud.*, XV, 7, 9.

(10) Pacho, *Voyage dans la Marmarique et la Cyrénaïque*. pl. LXIV; *Corp. inscr. graec.*, n° 5149.

(11) Kosegarten, *Chrestomath.*, p. 163.

(12) *Zeitschr. der deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. III, p. 200 et suiv.

(13) Quant au rapprochement proposé par M. de Vogüé (*Syrie centrale*, *Inscriptions sémitiques*, p. 105) entre *Qaçiu* et le dieu arabe *Qays* (Osiander, *Zeitschr. der deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. VII, p. 500), j'ai grand peine à l'admettre.

(14) Melchior de Vogüé, *Syrie centrale*, *Inscriptions sémitiques*, p. 104 et suiv.; Fr. Lenormant, *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 306.

(15) Plin., *Hist. nat.*, V, 22, 18; Ammian. Marcell., XXII, 13; Spartian., *Hadrian.*, 14.

autel de Zeus Casios en plein air, sans temple (1), où sacrifia l'empereur Hadrien (2). Le culte du même dieu existait aussi à Péluse, sur la frontière d'Égypte et de Palestine, auprès d'un autre mont Casion (3), où la légende mythologique plaçait la chute de la foudre de Zeus (*Ba'al*) frappant Typhon (*Çephôn*) (4). La statue du temple voisin de Péluse représentait Zeus Casios sous les traits d'un jeune homme tenant une grenade à laquelle on attribuait une signification mystérieuse (5). Cette grenade apparaît comme type sur les monnaies du nôme Pélusiaque (6); en Syrie, elle était le symbole du dieu *Rimmôn* (7), dont on rapprochait peut-être *Qaçiu* ou Zeus Casios, en tant que dieu-foudre, et sur lequel on racontait une fable pareille à celle d'Adonis.

Le culte de ce dieu syrien fut porté, sans doute par suite de relations commerciales, dans les pays situés près de l'entrée de la mer Adriatique, à une époque qui n'est pas déterminée, mais qui ne doit pas être fort ancienne. Dans la ville maritime de Cassiopé en Épire, il y avait un temple célèbre de Zeus Casios, où sacrifia Néron (8). C'est pour cela que certaines monnaies de cette ville portent d'un côté la tête de Zeus et de l'autre un aigle sur le foudre (9). A Corcyre, la ville de Cassiopé possédait un autre temple du même dieu (10). Il est représenté sur des monnaies de cette île frappées au temps de la domination romaine (11), avec son nom, ZЄYC KACIOC, écrit auprès de lui, assis sur un trône à dossier et tenant le sceptre. Sa figure est devenue alors complètement hellénique.

Dans les fables hellénistiques qui se formèrent à Antioche, sous les Séleucides, pour revendiquer une origine grecque à une partie des habitants de cette ville, le dieu du mont Casion devint un héros venu de Grèce. Bélos et Casos sont dans ces fables les deux fils d'Inachos (12), qui, en compagnie de Triptolème, amènent une colonie argienne sur les rives de l'Oronte et y fondent Iopolis ou Ionopolis (13). Casos amène en outre des Crétois et des Cypriens, après avoir épousé Citia, fille de Salaminos, roi de Cypre (14). Toutes ces légendes misérables ont été inventées d'après les fêtes en l'honneur de Triptolème, que les Grecs d'Antioche, à partir de l'époque macédonienne, célébraient sur le mont Casion (15).

FR. LENORMANT.

(1) Ammian. Marcell., *loc. cit.*; Julian., *Misopog.*, p. 361.

(2) Spartian., *loc. cit.*

(3) Strab., XVI, p. 760; Plin., *Hist. nat.*, V, 12, 14.

(4) Voy. Fr. Lenormant, *Origines de l'Histoire*, t. I, p. 573.

(5) Achill. Tat., III, 6.

(6) Tôchon d'Annecy, *Médailles des nômes*, p. 153; Jacques de Rougé, *Monnaies des nômes d'Égypte*, p. 41.

(7) Fr. Lenormant, *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 215.

(8) Sueton., *Nero*, 21.

(9) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 163.

(10) Plin., *Hist. nat.*, IV, 12, 19.

(11) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 179 et s.; Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. II, p. 73 et suiv., n°s 52-59, 64, 86; Postolaccas, Κατάλογος ἀρχαίων νομισμάτων Κερκύρας, κ.τ.λ., p. 29-32, n°s 370-392; p. 36, n°s 460-462; p. 38, n°s 469-473; p. 39, n° 479; p. 40, n°s 486 et 487; p. 42, n° 500; p 45, n°s 518-521; p. 47, n°s 531 et 532; p. 49, n°s 540 et 541; p. 50, n°s 545 et 546.

(12) Johan. Malal., II, p. 28, édit. de Bonn; Syncell., p. 237, édit. de Bonn.

(13) Strab., XVI, p. 750; Johan, Malal., II, p. 28, et 29, édit. de Bonn; Chronic. Paschal., t. I, p. 75, édit. de Bonn; Cedren., p. 21.

(14) Johan. Malal., VIII, p. 201.

(15) Strab., XVI, p. 750; voy. Ottfr. Müller, *Ann. de l'Inst. archéol.*, t. XI, p. 81 et suiv.; Fr. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1878, p. 97-100.

L'Éditeur-Gérant : A. LÉVY.

Poitiers, typ. Oudin. — [257].

SUR UN PETIT VASE EN FORME DE TÊTE CASQUÉE

PORTANT UNE INSCRIPTION HIÉROGLYPHIQUE

(Planche 28.)

I

Les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* ont publié une notice que j'ai consacrée à une classe de petits vases grecs ou aryballes, représentant la forme d'un pied chaussé (1). Dans les nécropoles où ils se trouvent et dans les tombeaux de la même époque, on rencontre une autre série d'aryballes auxquels la fantaisie du potier a donné l'aspect d'une tête de guerrier couverte du casque grec (2). Voici comment ils sont disposés : le cimier n'est figuré que par une bande saillante, au-dessus de laquelle s'élève, au lieu de panache, un goulot étroit et court, muni du rebord plat qui caractérisait les flacons destinés à l'onction gymnastique ou à la toilette des femmes. Les joues du casque, *παρειαί*, *παραγναθίδες* (3), sont abaissées, comme pour le combat, et représentées ordinairement avec les charnières qui permettaient de les relever, suivant un perfectionnement apporté à l'ancien casque de bronze. La suppression du nasal et la présence d'une sorte de fronton saillant, *μέτωπον* (4), formant un plan distinct de la convexité du timbre, sont aussi des modifications du type primitif de cette pièce d'armure.

Les plus anciens de ces aryballes grecs en forme de casques parais-

(1) Tome XXXVIII (année 1877), p. 85 et suiv.

(2) Les petits monuments qui font l'objet de cet article et de la note complémentaire qui l'accompagne sont réunis au Louvre dans la vitrine des rhytons, au milieu de la dernière salle des Galeries Campana.

(3) Eustath. *ad* Homer., *Iliad.* E, p. 601. 10 : φάλαρα δὲ κρίκοι τινὲς τῆς περικεφαλαίας ἐν ταῖς παραγναθίσιν. Cf. *Hymn. homer. in Sol.*, v. 11.

(4) Pollux, *Onomast.*, I, 135.

sent remonter à l'époque des vases archaïques à figures noires, rehaussées de pourpre ; la nuance jaune du fond, les ornements qui les décorent, rinceaux, fleurons, palmettes, rosaces, dont le dessin est souvent précisé par un trait gravé à la pointe, appartiennent encore au système de cette période. Le type des figures, au nez droit et proéminent, aux yeux relevés vers les tempes, se rattache aussi à la même époque de l'archaïsme grec (1). Du reste, cette forme une fois mise en vogue, on continua à la reproduire de siècle en siècle, et l'on en trouve des spécimens qui portent les caractères d'une fabrication beaucoup plus récente.

Parmi ces modèles qui remontent à la haute antiquité grecque, il faut compter ceux qui ont été trouvés à Rhodes, dans les fouilles de Camiros, et qui se voient aujourd'hui au British-Museum. Un autre, de même provenance, faisait partie de la collection Paravey, et M. de Witte, dans le Catalogue de cette collection (2), le désigne comme étant de style phénicien, non pas, je pense, que mon savant confrère et ami y reconnaisse un objet fabriqué en Phénicie ou par des ouvriers phéniciens, mais parce qu'il y retrouve l'influence orientale partout sensible dans les productions du premier archaïsme grec : autrement, ce petit vase offre tous les caractères de fabrication, de couleur et de vernis des anciens vases grecs. Le Louvre possède aussi trois petits vases grecs archaïques en forme de tête casquée ; ils proviennent de la collection Campana, formée en grande partie, comme on sait, d'antiquités trouvées en Étrurie et principalement dans les tombeaux de Cæré, où l'on rencontre de si nombreux et de si remarquables exemples de la diffusion des produits de la céramique corinthienne et en général de la poterie grecque d'ancien style.

Il est bon de noter que, sur quelques aryballes de forme sphérique, trouvés aussi à Rhodes ou parmi les vases corinthiens des sépultures étrusques, une tête de guerrier casqué est figurée sur la panse, mais

(1) Nous avons fait graver un de ces vases provenant de la Collection Campana et trouvé en Italie, pl. 28, fig. 3.

(2) Sous le nº 152.

seulement par la peinture. Nous en donnons un exemple (fig. A),



Fig. A.

pris parmi les antiquités de Camiros entrées au Louvre, et provenant des fouilles de Salzmann. C'est le type désigné par certains commentateurs comme répondant au casque αὐλῶπις d'Homère, le casque à nasal (1), sans charnières, battu d'une seule pièce et enfoncé sur la tête de manière à masquer presque complètement la face. Plus tard on en vint à modeler la panse même du vase en forme de tête casquée.

II

S'il est un motif qui doive être considéré comme grec, c'est assurément cette imitation faite par les potiers du casque de bronze, qui était l'une des pièces nationales de l'armure des Hellènes. Cependant je voudrais attirer l'attention des archéologues sur un petit monument de la même série, duquel on peut dire à coup sûr qu'il n'a été fabriqué ni en Grèce ni par des ouvriers grecs (2). C'est aussi un petit aryballe en forme de tête casquée; mais il n'est pas d'argile ordinaire :

(1) Dans les figures de profil, on ne voit pas le nasal, sans doute parce qu'il se confond avec la ligne du nez; mais il est toujours indiqué sur les figures de face, comme dans les casques en nature de cette époque, dont un très beau spécimen, provenant de Corinthe, est entré récemment dans les collections du Louvre.

(2) Pl. 28, fig. 2. Cf. nos *Figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, pl. VII, fig. 2.

il est fait de cette terre blanche, à texture sableuse, que recouvre une glaçure, le plus souvent colorée en bleu, et que l'on nomme communément *faïence égyptienne*.

Ici le vernis a disparu avec le temps, comme il arrive assez souvent, lorsque les objets de cette nature ont été enfouis dans un autre milieu que le sol conservateur de l'Égypte ; mais il reste à la surface quelques vestiges de la teinte bleue qui le colorait, ainsi que des touches noires ou jaunes qui rehaussaient certains détails, comme les prunelles et les sourcils du guerrier et les ornements de son casque. Presque tous les détails de l'ornementation sont en outre dessinés avec une pointe de métal, lestement maniée. Ce travail à la pointe n'a pu être exécuté sur la terre, qu'au moment où elle n'avait pas encore reçu la couche de substance vitrifiable, qui devait la couvrir d'un enduit brillant et coloré.

Les traits à la pointe dessinent surtout très nettement les charnières du casque, dont les joues mobiles sont décorées vers le milieu d'une rosace de style oriental, qui paraît plutôt imprimée que gravée. On remarque sur le couvre-nuque des traits verticaux, qui s'éloignent aussi du style ordinaire de l'ornementation grecque et rappellent plutôt les rayures du *klaft* ou coiffure d'étoffe des rois égyptiens. La bande saillante, qui marque la place du cimier, se relève en avant, un peu comme l'uræus placé sur le front des Pharaons. Le sommet du timbre porte aussi un ornement gravé, formé d'un cercle de pétales aigus, qui dérivent de la fleur de lotus. Le nasal ne descend pas sur le nez, et il est seulement indiqué à sa naissance par une légère découpure en forme de pointe. A part quelques détails de ce genre, d'un caractère surtout décoratif, le casque reproduit d'ailleurs exactement la construction d'un *cranos* hellénique de bronze, déjà perfectionné, d'une forme intermédiaire entre l'ancien casque *aulopis* des aryballes peints et le casque à fronton saillant, que reproduisent les aryballes grecs façonnés en relief, tous ceux du moins que j'ai pu examiner.

J'ai réservé, à cause de son importance exceptionnelle, un détail de la décoration, qui fait de ce petit objet un monument des plus

rares et des plus précieux pour l'histoire de l'art et de l'industrie antiques. Sur ce casque de forme grecque, on voit, non sans surprise, répétée sur les deux côtés du timbre et gravée avec la même pointe tranchante que les autres ornements, une bande de signes hiéroglyphiques, parmi lesquels se distingue un cartouche royal, placé entre deux griffons accroupis et affrontés. Mes savants collègues du Musée égyptien du Louvre, qui ont bien voulu examiner avec moi le cartouche, y ont reconnu avec certitude, malgré la gravure négligée et presque cursive des hiéroglyphes, un nom de la XXVI[e] dynastie, celui du roi *Ouhabra*, l'Apriès des Grecs, qui régnait en Égypte au commencement du VI[e] siècle (de 599 à 569 avant notre ère). Ce n'est pas du reste la première fois que le même cartouche se rencontre sur un petit vase de terre vernissée. On le voit au Louvre, également répété deux fois, sur un autre aryballe, celui-là de la forme sphérique ordinaire, découvert à Rhodes, dans les fouilles de Camiros, et publié par notre savant confrère M. de Longpérier (1), comme un ouvrage de fabrique égypto-phénicienne. Nous avons donc affaire à un objet d'autant plus intéressant qu'il est daté, ou qu'il ne peut du moins remonter au-delà d'une époque fixe (599 av. l'ère chrétienne).

Le lieu de la découverte, si l'on peut s'en rapporter aux renseignements qui m'ont été fournis, n'offrirait pas un moindre intérêt. Cet objet nous a été présenté, comme provenant de Corinthe, par un marchand d'Athènes, qui fait le commerce des antiquités grecques et qui n'a pas de rapports ordinaires avec les régions plus éloignées de l'Orient. Le vendeur ne soupçonnait même pas que le monument fût de travail égyptien ou oriental. Il est donc au moins probable qu'il a été réellement trouvé en Grèce, où les antiques relations commerciales de Corinthe avec l'Orient suffisent pour en expliquer la présence. J'ajouterai que l'état de corrosion de l'une des faces indique bien qu'il a été trouvé dans un sol moins sec et moins sablonneux que ne l'est ordinairement celui de l'Égypte.

(1) *Musée Napoléon*, III, *Choix de Monuments antiques pour servir à l'histoire de l'art en Orient et en Occident*, pl. XLIX, fig 6 et 6 A.

Pour expliquer ce curieux objet, on a donc à résoudre les difficultés suivantes : il s'agit d'un vase qui représente une des pièces caractéristiques de l'armure des Hellènes et qui appartient à un type dont tous les autres exemples connus sont des ouvrages grecs; cependant ce monument est de style égyptien, il porte une inscription égyptienne, et, par une contradiction nouvelle, c'est de la Grèce qu'il provient.

L'emploi de la matière appelée faïence égyptienne ne suffirait pas sans doute pour caractériser un travail égyptien : car ce procédé a été mis en usage, avec une grande habileté, par les Assyriens, par les Phéniciens et par les Grecs eux-mêmes, comme le prouve un petit vase de Camiros, au British-Museum, modelé en forme de dauphin, d'un style grec très élégant, et portant autour du goulot l'inscription suivante, gravée sous un vernis bleu des plus délicats :

ΠΥΘΕΩΕΜΙ

« J'appartiens à Pythès. »

Mais, en voyant notre petite tête casquée, personne ne doutera que le style n'en soit égyptien, aussi bien que l'inscription hiéroglyphique qui la décore.

Maintenant, le style égyptien est-il ici absolument pur? Sur ce point seulement le doute est permis. J'ai déjà dit que la gravure des hiéroglyphes manquait de netteté. Le graveur semble les avoir copiés sans bien connaître la valeur représentative des figures qu'il reproduisait. On rencontre cette écriture indécise sur toute une classe de scarabées, d'objets d'ivoire ou de métal, qui sont généralement considérés comme des imitations phéniciennes du style égyptien. Les griffons affrontés et les rosaces qui ornent le casque appartiennent aussi à un système de décoration qui vient de l'Asie plutôt que de l'Égypte. Enfin le visage du guerrier, bien qu'il soit d'un type égyptien aux yeux allongés, au nez mince et très légèrement arqué, aux lèvres fortes, a un caractère quelque peu farouche et rude, qui n'est pas habituel dans les ouvrages fabriqués par les artistes de la vallée

du Nil. Ces considérations me porteraient à croire que le vase qui nous occupe est sorti des ateliers de la Phénicie, mais d'une école qui imitait de très près le style de l'Égypte.

Ce qui mérite surtout de faire l'objet d'une étude approfondie, c'est la forme du casque, dont le type a été nécessairement représenté ici avec une attention particulière. Cette forme, qui nous paraît grecque, que nous voyons généralement adoptée par les Hellènes dans les nombreuses représentations du VIe siècle avant notre ère, et qui répond aussi dans ses traits principaux aux descriptions plus anciennes des poèmes homériques, ne pouvait-elle pas appartenir à d'autres peuples, soit que ces peuples en fussent les premiers inventeurs, soit qu'ils l'aient de bonne heure empruntée aux Grecs eux-mêmes ? Telle est la question qu'il importerait de bien éclaircir et qui est, on peut le dire, le fond même du débat. On me permettra donc de faire ici une courte digression sur l'histoire comparée du casque chez les anciens.

III

Les Égyptiens n'ont jamais fait un grand usage des armes défensives de métal. Ce peuple industrieux, mais obstiné dans ses répugnances traditionnelles, doué d'ailleurs d'une médiocre énergie pour la guerre, s'était efforcé de créer pour son armure, par des combinaisons textiles et par des assemblages de diverses sortes, des matières d'une résistance suffisante, dont la légèreté convenait mieux aux latitudes de l'Afrique. Le plus souvent, sur les monuments, leurs soldats ne paraissent avoir aucune coiffure militaire. On sait l'étonnement des populations égyptiennes, la première fois qu'elles se trouvèrent en face des hoplites grecs ou cariens, qu'elles appelaient des « hommes de bronze » (1). Même dans l'armée de Xerxès, Hérodote n'attribue au contingent égyptien que des espèces de bonnets de mailles, *κράνεα χηλευτά* (2).

(1) Herodot., II, 152.

(2) Herodot., VII, 89. Ce mot vient de χηλή, aiguille à filet.

Le même historien raconte, il est vrai, que, dans un sacrifice des douze rois au temple de Ptah, Psammétique, qui n'avait pas sa coupe d'or, employa pour faire la libation son casque d'airain, τὴν κυνέην ἐοῦσαν χαλκέην (1). Il ajoute, afin d'expliquer l'accomplissement de l'oracle qui avait promis le pouvoir suprême à celui qui se servirait d'une coupe d'airain, que tous les autres rois avaient alors le casque en tête (2). On avouera que cette scène n'est guère égyptienne, et que sa couleur légendaire la range plutôt au nombre des contes qui couraient parmi les Grecs établis en Égypte et qu'Hérodote a pris trop souvent pour des traditions locales. Remarquons seulement que, dans les scènes de bataille, les pharaons portent parfois une tiare de guerre de couleur bleue (3) (couleur donnée ordinairement au fer dans les peintures égyptiennes); mais cette coiffure est d'une construction compliquée, qui de toute manière s'éloigne absolument de la forme qui nous occupe (4).



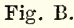


Fig. B.



Fig. C.



Fig. D.

Les populations asiatiques, au contraire, et particulièrement les Assyriens, ont employé de bonne heure des casques de métal (5).

(1) Herodot., II, 151.

(2) Κυνέας δὲ καὶ οἱ ἄλλοι ἅπαντες ἐφόρεόν τε βασιλέες καὶ ἐτύγχανον τότε ἔχοντες. Id., *ibid.*

(3) C'est le casque appelé *khépers*. M. Mariette a rencontré aussi quelques-uns de ces casques, peints en jaune. Dans les statues ils sont parfois couverts d'anneaux saillants, qui étaient peut-être seuls de métal et fixés sur une autre matière : seraient-ce là les « casques de mailles » dont parle Hérodote ?

(4) Comparez le casque que l'un des Égyptiens révoltés met sur la tête d'Amasis en signe de royauté : περιέθηκέ οἱ κυνέην καὶ περιτιθεὶς ἔφη ἐπὶ βασιληΐῃ περιτιθέναι. Herodot., II, 162.

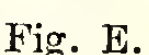
(5) Voyez, par exemple, Layard, *The monuments of Nineveh*, pl. 18 et pl. 78. Nos exemples sont tirés de ces planches. — D'après les casques trouvés à Khorsabad, dont un fragment existe au Louvre, le métal employé était le bronze.

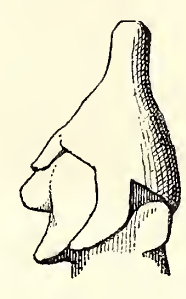
Pour l'Assyrie, nous en trouvons la forme indiquée très nettement, dès le IXe siècle avant notre ère, sur les bas-reliefs de Nimroud, qui sont au Musée Britannique. Ce n'est encore qu'une sorte de bonnet de bronze de forme à peu près conique, emboîtant seulement le sommet de la tête, sans aucune partie destinée à couvrir la nuque ou le visage. Les chefs sont obligés de suppléer à ce défaut par une sorte de camail qui s'ajuste à leur cotte de mailles (fig. B). Au VIIIe siècle, jusqu'au milieu du VIIe, dans les bas-reliefs de Khorsabad et de Kouïoundjik, la forme de ce casque assyrien ne s'est encore perfectionnée que très légèrement, par l'addition de deux courtes pièces arrondies, qui descendent des deux côtés, pour couvrir les oreilles (fig. C). Dans beaucoup d'exemples, ces appendices sont fixes et certainement battus d'une seule pièce avec le timbre; parfois ils en sont séparés par des traits, qui paraissent surtout décoratifs. Il faut ajouter que, sur les mêmes bas-reliefs, les troupes légères ont un casque hémisphérique, surmonté d'une tige recourbée portant aigrette, forme qui se rapproche davantage du casque grec archaïque, mais qui, pour la défense du visage, ne présente pas d'autre perfectionnement que les lobes du casque conique précédemment décrit (fig. D).

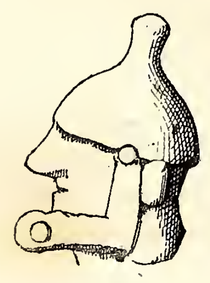
Cependant, postérieurement à la chûte de Ninive (625 av. J.-C.), le casque conique d'origine assyrienne reçoit, en Phénicie et dans l'île de Chypre, des développements successifs, par lesquels il se rapproche de la disposition plus complète et plus perfectionnée que le casque grec paraît avoir offert dès une époque ancienne. Un groupe de terre cuite, dont plusieurs exemplaires se sont rencontrés dans les tombeaux de la Phénicie septentrionale (1), représente un char de type assyrien, monté par quatre guerriers, exactement comme dans les bas-reliefs du règne d'Assarhaddon : ces guerriers portent un casque conique, où les pièces destinées à protéger les oreilles sont encore fixes, mais descendent déjà jusque

(1) Voir nos *Figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, pl. v, fig. 1; cf. un char plus complet publié par M. de Witte, *Bullet. arch. de l'Athenæum franç.*, 1855, p. 40.

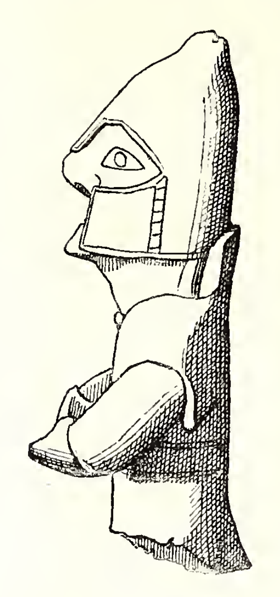
sous le menton (1); une terre cuite cypriote montre les mêmes pièces reliées sous la gorge par une courroie (fig. E). Sur d'autres figures



Fig. E.


Fig. F.


Fig. G.

d'argile, provenant également de Chypre, on peut voir, par un progrès nouveau, les mêmes appendices se couder à angle droit pour protéger le maxillaire inférieur et en même temps s'articuler au point de jonction avec le timbre; ces casques cypriotes sont aussi parfois pourvus d'un nasal (fig. F et G). Une petite tête de terre cuite de la collection de M. Eugène Piot, provenant de la même île, présente l'exemple, plus curieux encore, d'un casque conique, couvrant complètement la nuque, et muni de deux joues mobiles qui ne se relèvent pas horizontalement, comme celles des casques grecs, mais qui s'ouvrent par des charnières verticales, à la manière des battants de porte, d'après un système que l'on retrouve dans certains casques du moyen âge (fig. H).


Fig. H.

Malgré ces perfectionnements, il paraît résulter des exemples précédemment cités que le casque grec procédait à l'origine d'un type quelque peu différent du type assyrien. Le casque représenté

(1) Comparez la figurine de bronze représentant, un guerrier phénicien, publiée par M. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. xxi, fig. 1. Le casque, de forme bizarre et probablement exagérée, porte sur les côtés des trous, comme pour des phalères ou des pièces mobiles.

sur les très anciens fragments de vases peints trouvés à Mycènes, vases qui sont antérieurs de beaucoup aux vases corinthiens, ne couvre pas encore complètement la face du guerrier; mais la grossièreté presque enfantine du dessin n'empêche pas d'y reconnaître déjà très nettement la forme hémisphérique du timbre, l'indication du nasal, du couvre-nuque, de deux panaches latéraux, et d'un cimier distinct, d'où part une queue de cheval (fig. I) (1). Quant

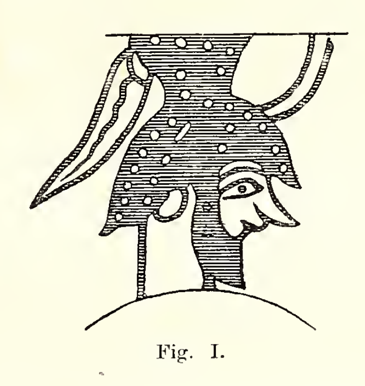


Fig. I.

aux parties destinées à défendre les joues, elles sont mentionnées, au moins à l'état rudimentaire, dans les descriptions de l'armure homérique, par l'épithète *χαλκοπάρῃος* (2), donnée au casque, et par la mention des *φάλαρα* qui protégeaient les tempes :

. . . . . . Δεινὴν δὲ περὶ κροτάφοισι φαεινὴ
Πήληξ βαλλομένη καναχὴν ἔχε · βάλλετο δ'αἰεὶ
Καπφάλαρ' εὐποίηθ' (3). . . . .

Ce sont les éléments primitifs, qui ont fini par produire, en se développant avec le progrès du génie plastique des Hellènes, ce beau casque d'aspect sculptural, qui moulait en quelque sorte les formes générales de la tête humaine et couvrait la face des combattants d'un véritable masque de bronze.

(1) Schliemann, *Fouilles de Mycènes*, p. 211 ; de là est tirée notre figure I.

(2) Homer., *Iliad.*, M, v. 294 ; Y, v. 397 ; *Odyss.*, Ω, v. 523.

(3) Homer., *Iliad.*, Π, v. 104-106.

Ce casque, complètement développé dans sa forme et battu d'une seule pièce, est celui que nous voyons constamment en usage dans les nombreuses représentations guerrières des vases rhodiens et corinthiens, et en général sur les vases à figures noires, c'est-à-dire depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du VIe siècle avant notre ère. Les modifications qui consistèrent à rendre les joues mobiles, à supprimer le nasal, à renforcer le front par un bandeau saillant, se montrent seulement au Ve siècle, sur les vases à figures rouges. Dès le commencement de ce siècle, dans les sculptures des frontons d'Égine, plusieurs guerriers ont déjà les *paragnathides* (1) de leur casque articulées, pour être relevées sur les tempes; mais le nasal existe encore, tandis que le *métôpon* n'est que très légèrement indiqué. Pour le type du casque, le petit monument que nous étudions vient donc se placer un peu avant cette époque : car s'il offre déjà les joues mobiles, il conserve une trace rudimentaire du nasal et ne présente encore aucune apparence de fronton. Je dois signaler ici, comme une exception digne d'être notée, une coupe corinthienne du Musée du Louvre, sur laquelle le héros Cadmos, tuant le serpent, porte un casque où les paragnathides semblent indiquées déjà comme des parties mobiles.

Il importe d'ajouter que, vers le commencement du Ve siècle, au temps des guerres médiques, l'usage du casque grec, d'après le témoignage d'Hérodote, était devenu commun à tout un groupe de nations qui avaient adopté les armes helléniques et qui, dès cette époque, subissaient dans une certaine mesure l'ascendant de la civilisation grecque (2). C'étaient d'abord les Lydiens et les Cariens, qui, dans leurs antiques rapports avec les Grecs d'Asie, avaient certainement contribué pour une part à la formation de ce système d'armure. C'étaient encore, avec les Pamphyliens et les Cypriotes, les Phéniciens eux-mêmes, qui alors portaient des casques qui ressemblaient presque complètement à ceux des Hellènes : Περὶ μὲν τῇσι κεφαλῇσι κυνέας

(1) Je crois nécessaire de substituer ce mot, qui est le terme propre employé par les Grecs, à celui de *géniastères*, qui n'est appliqué par eux qu'à une pièce du harnachement des chevaux.

(2) Herodot., VII, 74; 89; 90; 94; 95.

εἶχον ἀγχοτάτω πεποιημένας τρόπον τὸν ἑλληνικόν (1). De très anciennes terres cuites cypriotes en forme de colonnes nous montrent en effet le casque hellénique employé concurremment avec celui de forme assyrienne (2). Une coupe phénicienne, découverte aussi à Chypre, figure une scène de siège, où les soldats qui forment, comme dans les bas-reliefs ninivites, la première ligne de bataille, portent un casque hémisphérique à aigrette et à couvre-nuque, qui se rapproche beaucoup du casque figuré sur les vases corinthiens, tandis que les archers de la seconde ligne, les cavaliers et les guerriers montés dans des chars, sont vêtus et armés à la mode des Assyriens et des Perses : seulement l'exiguïté des figures ne permet pas d'en étudier tous les détails, et la nationalité des combattants reste aussi fort incertaine (3). Évidemment, il y eut de plus en plus, dans l'armure des différents peuples que nous avons nommés, des échanges et des emprunts, dont il faut tenir compte dans l'étude de la question qui nous occupe.

IV

Après avoir passé en revue les principaux faits qui se rapportent à l'histoire du casque dans la haute antiquité, revenons au vase égypto-phénicien en forme de tête casquée, trouvé à Corinthe, et cherchons à en déterminer, s'il est possible, le véritable caractère. Quatre hypothèses nous paraissent mériter d'être discutées.

On pourrait supposer d'abord que ce petit monument est réellement le portrait du roi Apriès, dont il porte les cartouches. Il faudrait alors admettre que ce prince, dans ses rapports avec les mercenaires grecs, qui tenaient une place si importante dans ses armées, avait poussé le goût pour les usages militaires des Hellènes, jusqu'à porter lui-même dans les batailles un casque de forme hellénique. Un pareil fait est bien difficile à admettre, pour qui sait la répugnance

(1) Herodot., VII, 89. — Cf. Melchior de Vogüé, *Intailles à inscriptions sémitiques*, dans la *Rev. arch.*, juin 1868, p 439, pl. XIV, fig. 22.

(2) Voir particulièrement dans le catalogue de la Collection Albert Barre la figure du n° 146

(3) Cesnola, *Cyprus*, pl. XIV.

des Égyptiens pour les usages étrangers et surtout les traditions d'étiquette qui présidaient aux représentations royales dans l'ancien art égyptien.

Une autre explication consisterait à voir dans la représentation une intention satirique. L'artiste, pour se railler d'un prince qui avait dû ses victoires à l'appui des mercenaires grecs et que cet appui avait rendu odieux à ses propres sujets, au point de causer la désertion de toute la caste militaire (1), l'aurait représenté coiffé du casque de ces étrangers et y aurait gravé, comme une sorte de stigmate, le cartouche royal. Certes l'idée est séduisante; elle donnerait à ce petit objet une valeur historique exceptionnelle; mais peut-être est-ce cela même qui doit nous tenir en garde contre une pareille conclusion : il y a rarement autant de choses et des intentions aussi recherchées dans les créations de la fantaisie industrielle des anciens. On ne renoncera pas volontiers au plaisir de posséder un monument de la satire politique en Égypte ou en Phénicie au temps de la dynastie saïte; je crois cependant qu'il faut en faire le sacrifice.

Restent deux explications plus modestes.

Nous pourrions avoir simplement ici l'image d'un guerrier phénicien, à l'époque où les Phéniciens avaient abandonné l'ancien casque assyrien, pour en adopter un qui ressemblait de très près au casque grec, ainsi que le rapporte Hérodote. Les cartouches du roi Apriès et les signes qui les accompagnent auraient alors un caractère simplement décoratif, comme il arrive très souvent sur les monuments où les Phéniciens imitent l'art égyptien.

J'arrive à une dernière supposition qui me paraît de toutes la plus vraisemblable.

Les Égyptiens et aussi les Orientaux aimaient à représenter, dans la décoration des objets mobiliers qui servaient à leurs usages, les types et les costumes des peuples étrangers ou ennemis avec lesquels ils se trouvaient en contact. Têtes de nègres, têtes de Sémites,

(1) Herodot., II, 162.

abondent sur les sièges, sur les vases, sur les ustensiles les plus variés et jusque sur les sandales. Au VIIe siècle et au VIe, à l'époque des rois de Saïs, l'expansion des aventuriers et des mercenaires grecs dans la Mediterranée orientale avait pris les proportions d'un grand mouvement historique, d'un fait capital de l'histoire de la civilisation antique (1). Il était naturel que l'art égypto-phénicien reproduisît leur image et figurât « ces hommes de bronze » sous le masque guerrier qui avait tant effrayé les populations du littoral. On s'explique aussi que le nom du roi Apriès se trouve associé à la représentation, puisque c'était grâce au concours des mercenaires qu'il avait subjugué une partie de la Phénicie et battu les flottes phéniciennes. Il est vrai que le type même du guerrier n'est pas purement grec; mais cela peut venir de la difficulté qu'éprouvaient les artistes à se défaire des habitudes de leur art.

Dans ce cas, comme dans le précédent, notre petit vase pourrait ne pas être tout à fait contemporain du prince dont il porte le cartouche. Il pourrait même avoir été fabriqué sur la vue de quelques aryballes grecs de style très ancien en forme de têtes casquées, au lieu d'être le prototype des objets du même genre trouvés en Grèce : car c'est là une conséquence qui paraît un peu surprenante, quand il s'agit d'un motif qui est surtout hellénique. On ne doit pas oublier que l'art grec, au temps même d'Apriès, n'était pas à naître : l'archaïsme grec avait trouvé alors la première forme, déjà très caracterisée, comme cela est prouvé par les anciennes métopes de Sélinonte, contemporaines de cette époque, à laquelle appartiennent aussi les premiers vases corinthiens. Rien ne dit que l'on ne découvrira pas quelque vase grec de ce modèle, d'un type plus ancien que ceux que l'on possède jusqu'ici. Cependant il faut convenir que, jusqu'à nouvel ordre, c'est le petit monument égypto-phénicien trouvé à Corinthe qui paraît être le point de départ de la série, si l'on excepte les aryballes

(1) De curieuses allusions à ces mercenaires viennent d'être signalées par M. E. Revillout, dans la Chronique démotique de Paris ; sur ce sujet, voir l'article intitulé : *Le roi Amasis et les mercenaires* (*Revue Égyptologique*, année 1880, p. 49 et suivantes).

corinthiens sur lesquels la tête casquée est simplement figurée par la peinture.

Je ne crois pas pouvoir aller plus loin dans la voie de l'affirmation, me contentant d'appeler l'attention des archéologues sur un petit objet qui est d'un grand intérêt pour l'étude des origines de l'industrie hellénique et de provoquer les discusions instructives qu'il ne manquera pas de soulever.

Léon HEUZEY.

NOTE COMPLÉMENTAIRE

SUR DEUX ARYBALLES DE L'ILE DE COS.

La note qui précède était achevée, lorsque le Musée du Louvre a fait l'acquisition de deux autres petits vases, dont l'un appartient directement à la classe que nous venons d'étudier et l'autre y touche de très près : ils proviennent l'un et l'autre de l'île de Cos, voisine de Rhodes et placée anciennement dans le même cercle de mouvement industriel et commercial.

Le vase en forme de tête casquée se rapproche tout à fait, pour le dessin et pour le style, de celui de Camiros qui faisait partie de la collection Paravey. Seulement il ne présente pas un système de décoration emprunté de même aux vases peints. Il est d'une terre grise, assez dure, dont la surface a été trop modifiée par le temps et par la croûte argileuse qui la recouvre, pour que l'on puisse reconnaître la nature du vernis. La palmette qui orne le fronton du casque est tracée à la pointe et entourée de deux petites volutes. Le visage, au nez droit, très proéminent, aux yeux longs et légèrement relevés vers les tempes, procède du type grec archaïque. Le modelé est très simple et assez rude. Quant au casque, il a déjà la forme perfectionnée que caractérisent la saillie du μέτωπον, la suppression complète du nasal et la disposition articulée des

paragnathides, qui sont coudées en équerre, sans dessiner la forme de l'œil.

L'autre aryballe trouvé à Cos ne présente pas la forme d'une tête casquée, mais d'une tête d'Hercule coiffée de la peau de lion (1). La gueule béante, garnie de ses dents, encadre le front et les tempes du héros, comme on le voit sur un grand nombre de monuments de l'art grec ; une seconde tête de lion est modelée en bas-relief sur la face opposée de la panse du vase. Une couche terreuse, semblable à celle qui recouvre la tête casquée précédemment décrite, montre bien que les deux objets sont tirés du même sol; seulement ici on voit paraître nettement, en plusieurs endroits, le vernis d'un bleu verdâtre, qui caractérise les poteries dites faïences égyptiennes.

Les aryballes représentant une tête d'Hercule forment une série dont on peut citer quelques autres spécimens. Le Louvre en possède un second exemple, de terre ordinaire et de travail négligé, trouvé en Italie, et faisant partie de la collection Campana. On en voit un au Musée Britannique, parmi les objets de terre vernissée qui proviennent des fouilles de Camiros : il est couvert d'un vernis jaunâtre, avec le goulot bleu clair; mais le style est assez rude et sans caractère déterminé. On peut en dire autant du curieux vase de l'ancienne collection Révil, dont un dessin a été donné précédemment par la *Gazette* (2).

Au contraire, dans la petite tête d'Hercule que nous publions, ce qui est par-dessus tout digne de remarque, c'est que le type du visage est très franchement emprunté à l'Égypte. Le nez droit et court, les pommettes saillantes, les lèvres épaisses n'ont absolument rien de grec et rappellent même toute une classe de figures égyptiennes, où l'influence des races africaines est très sensible. On constate cependant quelques anomalies de style, dans le dessin des yeux, exempt de toute convention, dans l'arrangement

(1) Planche 28, fig. 1 ; cf. nos *Figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, pl. VII, fig. 3.

(2) Voir l'article de M. de Chanot, dans le volume de l'année 1878, p. 148.

de la barbe, étalée et striée, enfin dans la tête de lion qui sert de coiffure, modelée avec une rare fermeté, mais dans une manière qui n'est précisément ni égyptienne ni assyrienne.

De ces observations on peut conclure que nous possédons encore là un produit de l'industrie des Phéniciens, bien que l'on y remarque une liberté, une maturité d'arrangement et de facture qui ne semblent pas appartenir à une période très reculée de cette industrie. En effet, toutes les fois que l'on parle de l'art phénicien, il ne faut jamais oublier qu'il a continué à fleurir parallèlement à l'art grec, au sixième siècle, au cinquième et plus tard encore, pendant toute la durée de l'époque perse, empruntant, dans une mesure très variable, au progrès général de la plastique des éléments dont il est difficile de faire exactement la part. Ainsi rien ne prouve que le curieux objet que nous étudions ait été importé dans l'île de Cos, à une époque antérieure à la naissance et au premier développement de l'art hellénique. En un mot, malgré le caractère égypto-phénicien du monument, il n'est pas établi qu'il ait précédé les plus anciennes représentations grecques où Hercule était figuré de même avec la tête encapuchonnée de la dépouille du lion.

Il est vrai que l'on a découvert, dans ces dernières années, à Chypre et en Phénicie même, plusieurs figures d'Hercule en pierre calcaire, caractérisées par le même accoutrement que l'Hercule grec archaïque (1). Elles montrent que le Melqarth phénicien a été volontiers représenté sous cette forme, dans les contrées où son culte était national. Toutefois aucune d'elles, il faut le reconnaître, n'est d'un style assez ancien ni assez dégagé de tout mélange avec le vieux style grec, pour qu'il soit possible d'affirmer que tel était réellement le type primitif créé par les Phéniciens pour la représentation de leur Hercule. Le petit vase de Cos est jusqu'ici le seul spécimen où le type soit vraiment phénieien ; cependant il ne tranche pas encore la question, parce que la haute antiquité du travail n'est pas du tout démontrée.

(1) Voir surtout l'Hercule d'Athiénau (Cesnola, *Cyprus*, p. 132), publié aussi avec l'article de la *Gazette* précédemment cité.

On sait, par Pausanias, qu'il existait dans la ville d'Érythres, en Ionie, une ancienne statue d'Hercule, que l'on disait venue de Tyr, sur un radeau, et dont le caractère, tout à fait différent des ouvrages des anciennes écoles grecques, était purement égyptien. Τὸ δ'ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις, οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερές· εἰ δέ τι καὶ ἄλλο, ἀκριβῶς ἐστιν Αἰγύπτιον. Σχεδία γὰρ ξύλων, καὶ ἐπ' αὐτῇ ὁ θεὸς ἐκ Τύρου τῆς Φοινίκης ἐξέπλευσε (1). Malheureusement, le voyageur ancien ne dit pas si ce caractère égyptien s'appliquait uniquement au style de la figure, ou s'il faut l'étendre au costume qu'elle portait.

D'un autre côté, plusieurs auteurs affirment que le type d'Hercule vêtu de la peau de lion n'était pas la forme sous laquelle les Grecs se représentaient primitivement le héros, et que ses anciens *xoana* n'étaient pas accoutrés de la sorte. Un poète rhodien, Pisandre de Camiros, dans l'*Héracléide* qui lui était attribuée, aurait, vers le milieu du VIIe siècle, commencé à distinguer Hercule des autres héros par ce costume fantastique, reproduit ensuite et popularisé par les artistes. Citons sur ce sujet le texte capital de Strabon : Καὶ ἡ τοῦ Ἡρακλέους δὲ στολὴ ἡ τοιαύτη πολὺ νεωτέρα τῆς Τρωικῆς μνήμης ἐστί, πλάσμα τῶν τὴν Ἡράκλειαν ποιησάντων, εἴτε Πείσανδρος ἦν, εἴτ' ἄλλός τις· τὰ δ'ἀρχαῖα ξόανα οὐχ οὕτω διεσκεύασται (2). Sans doute il est infiniment probable que les poètes et les artistes n'avaient pas accompli une pareille transformation, sans y être prédisposés par la vue de quelques figures orientales. Jusqu'ici cependant, on n'a encore produit aucune image d'un caractère oriental très ancien et absolument pur, aucune représentation incontestablement antérieure à la seconde moitié du VIIe siècle, qui montre un dieu égyptien, babylonien, assyrien ou phénicien dans le costume exact de l'Hercule grec. Celui qui s'en rapproche le plus, comme je l'ai montré moi-même dans un précédent travail, est le dieu grotesque appelé Bès par les Égyptiens (3). Il est le seul qui porte une peau de bête fauve, de panthère, appliquée sur ses membres, comme la peau de lion

(1) Pausan., VII, 5, 3.

(2) Strab., XV, p. 688. Cf. Athen., XII, p. 512, F, et p. 513, A.

(3) Voir notre article : *Sur quelques représentations du dieu grotesque, appelé Bès par les Égyptiens*, dans les *Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1879.

d'Hercule; mais jamais il ne s'en couvre la tête. S'il a fourni, cela est incontestable, certains éléments au type d'Hercule, c'est par suite d'une confusion et d'un travail d'appropriation, qui restent, jusqu'à nouvel ordre, au compte des Grecs. La question en est là: nous ne voulons pas dire qu'elle ne sera pas modifiée par les découvertes ultérieures.

On voit néanmoins quelle est l'importance, pour la solution de ces difficiles questions, des petits aryballes de terre vernissée, qui comptent parmi les objets les plus recherchés par les anciens, dans les antiques échanges entre l'Orient et l'Occident. On ne saurait trop encourager ceux qui fouillent les anciennes nécropoles à les recueillir, en notant, avec plus de soin qu'on ne l'a fait jusqu'ici, toutes les circonstances qui entourent la découverte.

L. H.

LA TRINITÉ CARTHAGINOISE

MÉMOIRE SUR UN BANDEAU TROUVÉ DANS LES ENVIRONS DE BATNA ET CONSERVÉ AU MUSÉE DE CONSTANTINE

(1879, PLANCHE 21.)

IV. — *Les Symboles accessoires des deux grandes divinités.*

Les symboles accessoires qui accompagnent les figures principales sur le bandeau de Batna nous reportent dans le cercle des représentations que l'on est habitué à rencontrer sur les ex-voto de Carthage.

Au premier rang figure une colombe entre une grenade et un petit vase à long col. L'attribution de la colombe à Tanit est établie par un nombre d'exemples assez considérable pour pouvoir être considérée comme certaine. Movers s'est toujours refusé à admettre l'oiseau de Vénus parmi les attributs d'une déesse lunaire; c'était même, suivant lui, un des traits caractéristiques de Tanit de n'avoir jamais pour symbole la

colombe. Mais la colombe est trop souvent figurée sur les ex-voto du temple de cette déesse, pour qu'on puisse y voir le résultat d'une simple méprise. Sans doute les confusions de ce genre n'étaient pas rares. Il devait arriver souvent qu'un homme, ayant fait un vœu, achetât à la porte d'un temple quelconque une stèle, et y traçât le nom de son dieu tutélaire ; c'est ainsi qu'on a des monuments en grand nombre, où les représentations figurées sont en désaccord avec l'inscription. Mais ici le cas est différent. Le plus souvent sans doute les stèles étaient toutes préparées d'avance, et l'acheteur n'avait plus qu'à y graver son nom dans un cartouche ; mais c'était à la porte du temple de Tanit qu'on les vendait, et c'est à l'intention de cette déesse et de Baal-Hamân qu'elles étaient préparées. Il n'y a donc pas de désaccord possible entre les images et la dédicace ordinaire des ex-voto.

L'existence de fabriques d'imagerie religieuse est même une garantie de l'ancienneté des symboles sacrés. Ces représentations varient peu d'un siècle à l'autre. A supposer même que toutes nos stèles soient de la Carthage romaine, ce que nous ne croyons pas, l'imagerie qu'elles nous représentent appartient à un âge antérieur ; les traditions d'atelier et de fabrication changent peu. Ces monuments, d'ailleurs, n'ont certainement pas été faits sous l'influence romaine, les inscriptions, les noms phéniciens qu'ils portent en sont la preuve ; même sous la domination de Rome, les adorateurs de Tanit ont dû mettre tous leurs soins à restaurer l'ancien culte de la déesse tutélaire de Carthage.

Dans quel rapport la grenade et le vase à long col sont-ils avec la colombe ? La grenade, ce fruit qui en renferme des milliers d'autres, et qui se féconde lui-même, avait une grande importance comme symbole religieux. Dans le temple de Salomon, à Jérusalem, les colonnes d'airain qui portaient le nom de Yachin et de Booz (1) étaient surmontées d'une rangée de grenades. On sait combien étaient fréquentes dans les temples anciens ces colonnes qui ne tenaient pas à l'architecture du monument et avaient une signification purement religieuse. Les ex-voto du temple de Tanit nous en présentent plusieurs, qui doivent être la copie de celles qu'on voyait dans le temple même. Elles sont surmontées d'une grenade unique. L'usage de mettre une grenade dans la décoration des édifices était si invétéré, qu'il a duré jusqu'à nos jours, en changeant de signification. Dans l'antiquité, la grenade était le symbole de la divinité femelle. Nous ne croyons pas, avec M. l'abbé Bargès, que, sur les stèles de Numidie, elle puisse représenter un dieu mâle. On a trouvé récemment aux environs de Carthage plusieurs grandes stèles de l'époque romaine, qui sont fort curieuses à cause des symboles dont elles sont couvertes. Trois d'entre elles sont actuellement au Musée du Louvre. Au milieu est un personnage qui tient deux cornes d'abondance d'où sortent une grenade et une grappe de raisin ; puis, au-dessous de cette figure qui couronne la stèle, se trouvent un dieu et une déesse : le dieu, du côté de la grappe, la déesse, du côté de la grenade ; et, pour en préciser encore le sens, la grenade est surmontée du croissant, la grappe de raisin, d'un soleil (2).

Le vase figure fréquemment soit sur les monnaies, soit sur les monuments juifs, à côté de la grenade et de la grappe de raisin. M. de Longpérier a publié, dans le *Bulletin archéologique* de l'*Athénæum français* (3), un vase juif assez analogue au nôtre, sur la panse duquel alternent les grenades et les grappes de raisin. Le

(1) *Exod.*, XXVIII, 33.

(2) Une seule de ces stèles présente une interversion dans l'ordre des symboles.

(3) Vase juif antique, *Bulletin*, janv. 1855.

P. Garrucci a également réuni, dans ses *Vetri ornati di figure in oro* (pl. 5), un certain nombre de bijoux juifs où le même vase reparaît à côté du cédrat et de la corne d'abondance. L'emploi symbolique de la grenade et de la grappe de raisin, chez les Juifs est établi par de nombreux exemples.

En est-il de même de ces vases ? Ont-ils une valeur symbolique, et doit-on dire d'eux, comme de la grenade : ὁ λόγος μυστικός ? Ou bien, au contraire, ne sont-ils que la représentation d'objets usités dans les cérémonies du culte ? Le caractère symbolique de toutes les autres représentations fait qu'on est naturellement porté à chercher là aussi un sens mystique. Quelquefois, en se rappelant la signification de la grenade, on se demande si ce petit vase arrondi, au col étroit, *ampullula vitrea istius modi ut rotunda in ventrem cresceret, ore producto*, ne cacherait pas une signification analogue ? Pourtant il semble que les vases figurés sur les monuments juifs soient, de même que ceux qu'on a retrouvés, des vases destinés à contenir l'huile sacrée; peut-être en est-il de même du nôtre.

La figurine conique, aux bras levés, est intimement liée aux représentations de la divinité que nous avons étudiées jusqu'à présent. Sa présence parmi les attributs et les symboles de Tanit n'est pas sans intérêt, car elle nous donne la clef d'un des problèmes que soulèvent les ex-voto trouvés sur l'emplacement du temple de la déesse. On sait à quelles discussions a donné lieu ce petit personnage, dont le caractère propre est d'être dessiné d'une façon géométrique, et qui se réduit, le plus souvent, à un simple cône surmonté de deux bras rudimentaires et d'une tête en forme de disque. On a voulu y voir, et de bons esprits y voient encore un homme en prière, celui qui apportait l'offrande ou qui faisait l'ex-voto. La place qu'occupe cette maquette sur notre bandeau, à droite de Tanit et parmi les symboles de la déesse, donne raison à l'opinion contraire, que nous avons cherché à faire prévaloir dans un autre travail, et oblige à la considérer comme un symbole et comme une représentation théorique et en quelque sorte linéaire de Tanit.

La persistance de ce type sur des monuments d'époques très différentes est la preuve de la valeur religieuse qui s'y attachait. En étudiant, en effet, les différentes formes qu'elle prend sur les monuments carthaginois, on est amené à reconnaître que la tête n'a rien d'humain, et qu'elle n'est autre chose que le disque de Vénus, soit seul, soit surmonté du croissant de la Lune; et le corps de même, le cône sacré, qui était le grand symbole de la divinité femelle, comme l'obélisque était celui du dieu mâle.

Mais cette persistance pourrait bien aussi provenir de ce que ces figures n'étaient que la représentation d'un simulacre réel de l'idole qui se trouvait dans le sanctuaire de la déesse. Le célèbre passage de Tacite (1), déjà invoqué par Gesenius (2), sur la Vénus de Paphos, semble confirmer cette manière de voir. Or, il ne faut pas oublier que la Vénus ou, pour mieux dire, l'Astarté de Paphos, qu'on adorait sous la forme d'un cône, était venue de la côte asiatique d'Ascalon, où l'on entretenait des poissons sacrés dans son temple. D'après Movers, dont il ne faut sans doute adopter les rapprochements qu'avec quelque réserve, cette déesse, qu'il appelle l'Astarté vierge, est celle qui aurait donné naissance à Tanit. Quoi qu'il en soit, il semble qu'il y ait eu une certaine parenté entre elle et Tanit, parenté dont sa communauté d'images serait peut-être une trace. L'hypothèse qui fait de notre image conique de Tanit une ancienne idole nous permet de concilier cette repré-

(1) *Histor.*, II, 3.

(2) Gesenius, *Thesaurus*, s. v. עשתרת.

sentation avec les images bien différentes où elle nous apparaît ailée, jouant le rôle d'Ange de Baal. Si cette hypothèse est juste, nous aurions là une des traces les plus authentiques de l'ancienne religion nationale de Carthage.

Cette explication rencontre pourtant une difficulté. Sur un grand nombre d'ex-voto on trouve, non pas une de ces figures coniques, mais deux, qui se font pendant. N'y a-t-il là qu'une simple question d'ornementation, ou bien ces deux images représentent-elles deux divinités différentes : Baal et Tanit, ou bien encore deux divinités de même ordre? Cette question soulève un problème que nous posons, sans le résoudre.

Le caducée, qui vient ensuite dans la série des symboles femelles, rouvre le problème que soulève l'étude du cône sacré. Le mot de caducée réveille naturellement dans l'esprit l'idée de Hermès, lorsqu'il est question de mythologie grecque. Il n'est même plus, à l'époque classique, un symbole divin, il n'est qu'un attribut du messager des dieux. Dans la mythologie sémitique, le caducée a un caractère un peu différent. Sa forme n'est pas exactement celle du caducée classique, ce n'est pas un bâton ailé autour duquel s'enroulent deux serpents. Sur les monuments phéniciens, la tige est surmontée de deux branches qui s'enlacent de façon à dessiner deux cercles incomplets. Quelquefois un nœud flotte au-dessous de ce qu'on serait tenté d'appeler le couronnement du mât. La tige elle-même est un véritable tronc s'élargissant vers la base; ce n'est pas un bâton que l'on puisse tenir à la main, mais un objet destiné à reposer sur le sol; parfois elle a un véritable pied. Ce tronc enguirlandé est un symbole analogue aux obélisques, aux pyramides, et certainement était destiné à décorer soit l'entrée, soit même l'intérieur des temples; on est amené à se demander si ce ne serait pas là un *mai* planté en l'honneur d'une divinité, quelque chose d'analogue à l'Aschéra, ce tronc sacré qui s'élevait sur les hauts-lieux, comme une sorte de simulacre d'Astarté. Parfois même on peut croire que les deux tiges entrelacées ne sont que les restes des branches de l'arbre sacré que l'on trouve chez les Assyriens et dans presque tous les cultes de l'Asie occidentale. Quelquefois, au lieu de la guirlande, on dirait qu'il a des feuilles assez semblables à deux pétales ou, mieux encore, aux cotylédons d'une plante qui germe, et qui rappellent le τριπέτηλος d'Homère (1).

L'attribution du caducée à Tanit tient à la manière dont les Phéniciens comprenaient les formes secondaires de la divinité. A côté du Dieu suprême, il y avait ses manifestations qui en étaient distinctes, mais qui en émanaient plus ou moins directement. Ces représentants et ces messagers du dieu sur la terre appartenaient-ils au genre mâle, au genre femelle? Tantôt à l'un, tantôt à l'autre, le plus souvent aux deux à la fois; ils formaient ce qu'on pourrait appeler le genre Ange. Le premier en dignité était la grande déesse qui se dressait en face du dieu mâle, et avait parfois assez d'importance pour l'éclipser ou le remplacer entièrement. Mais, quelque grande qu'elle fût, elle n'en était jamais que le dédoublement, et qu'on nous pardonne l'expression, que la moitié. C'est la Baalat à côté de Baal. Tel est le sens du mot Penê-Baal, « face de Baal », qui est l'attribut constant de Tanit dans l'Afrique phénicienne. Telle est la raison de l'importance capitale de cette expression. On peut dire qu'elle nous permet de pénétrer plus avant qu'aucune autre dans l'intelligence de la mythologie phénicienne; et ce n'est pas un nom isolé, mais un nom qui revient mille fois, et qui est accompagné de symboles dont la répétition ne peut laisser aucun doute sur le caractère de la déesse qu'il désigne. Aussi est-

(1) *Hymn. in Merc.*, 527.

on obligé d'y revenir toutes les fois qu'on veut donner une base solide à des théories sur la mythologie phénicienne, et l'on peut dire qu'il est le pivot de tous les développements qu'elle a reçus dans ces derniers temps.

Quel est le rapport du caducée de Carthage avec le caducée grec? La question est trop délicate pour être traitée en peu de mots. Nous ferons seulement observer que, même en Grèce, les serpents ne sont pas inséparables du caducée. Bien au contraire, dans toutes les anciennes représentations du caducée, les serpents manquent. C'est toujours un bâton, mais qui se rapproche beaucoup par sa forme de celui que nous font connaître les monuments phéniciens. Ce n'est qu'à une époque assez récente qu'on voit les serpents apparaître sur le caducée de Mercure. Il semble qu'il y ait eu là fusion de deux mythes, et peut-être de deux personnages mythologiques; quelque chose d'analogue à ce qui s'est passé pour le mythe d'Esculape. Le caducée primitif, c'est certainement le caducée phénicien, qui nous permet, en quelque mesure, d'en deviner encore l'origine et la signification primitive. Sans doute, les monuments qui nous occupent sont d'une époque relativement très basse; mais leur ressemblance avec ceux de l'art grec primitif nous prouve qu'ils ont traversé de longs siècles sans se transformer. Cette immobilité, loin de nous surprendre, est au contraire une des marques du génie sémitique. On sent, dans tout le symbolisme religieux des Carthaginois, la pauvreté d'imagination artistique qui en a fait les serviteurs des Grecs depuis la conquête de la Sicile. Mais c'est à elle que nous devons d'avoir conservé leur culte sous sa forme primitive. L'art transforme constamment les types anciens; la Grèce nous en offre l'exemple frappant; les anciennes idoles sont partout remplacées par des statues où l'on sent un souffle de vie, et les transformations mythologiques sont presque toujours la conséquence des transformations artistiques; la stérilité, au contraire, est une condition de durée. C'est grâce à elle que nous possédons encore l'idole de Tanit et le caducée.

La signification des deux dernières figures est transparente.

La première des deux est le croissant surmonté d'un disque. Il est vrai que ce croissant est sur une tige, et que le disque est plus gros qu'il ne l'est d'habitude; il semblerait même, d'après notre dessin, qu'il ait une forme ovoïde; mais le croissant et le disque de Vénus sont si bien à leur place en cet endroit, qu'on ne saurait hésiter à les y reconnaître. D'ailleurs, sur le dessin de l'*Annuaire* de Constantine, le disque est très reconnaissable.

L'autre est un œuf. Pour en saisir la signification, il faut se reporter à l'histoire de la naissance de Vénus, telle qu'Hygin la rapporte (1) : « *In Euphratem flumen de coelo ovum mira magnitudine cecidisse dicitur; quod pisces ad ripam evolverunt : super quod columbae consederunt, et excalefactum exclusisse Venerem quae dea Syria est adpellata.* » L'œuf d'Hygin, qui donne naissance à Vénus, est-il une autre forme du mythe rapporté par Bérose, d'après lequel la matière informe et féconde, le chaos, était un monstre, Tavat ou Tiamat, que Bel pourfendit pour en faire sortir le monde? On peut être tenté de le croire, si l'on songe que la Vénus d'Hygin est la Vénus orientale, la *dea Syria*.

Enfin, comme pour compléter le récit d'Hygin, toutes ces représentations sont enfermées entre deux dauphins qui terminent le cartouche, et sont une dernière preuve du caractère maritime du culte dont le bandeau est l'emblème.

(1) Hygin., *Fab.*, 197.

Le côté droit du bandeau, qui fait suite à Baal-Hamân, a beaucoup souffert, ainsi que nous l'avons dit. Toute la partie du milieu est perdue. Nous en possédons heureusement la fin, qui se termine par un dauphin semblable à celui de gauche.

Avant le dauphin, on aperçoit même une cruche, qui fait pendant à l'œuf. Y a-t-il entre ces deux symboles une parenté de sens ? Il serait téméraire de l'affirmer ; toutefois, le parallélisme que nous avons eu l'occasion de signaler entre deux moitiés du bandeau, et qui a pour termes Baal et Tanit, puis les deux serpents, puis le bélier et la chèvre, montés par deux amours, enfin, de l'autre côté de la cassure, les deux dauphins, permet de supposer un rapport analogue entre l'œuf, la matière féconde et la cruche.

En dehors du grand cartouche, et du côté mâle du bandeau, on voit un autre cartouche plus petit et rond, dans lequel est gravée une tête, vue de profil, qui sort d'un croissant. Nous ne savons pas quelle explication on peut en donner. Si l'on se rapporte à la stèle publiée ici même (1) par M. Fichot, on pourrait être tenté d'y voir la lune, qui avait pour pendant le soleil ; mais cette lune se trouverait du côté du dieu mâle ; aussi livrons-nous cette figure singulière aux méditations de plus savants.

Qu'y avait-il dans la partie du bandeau qui nous manque ? Nous y aurions probablement trouvé la main divine, qui est un des symboles les plus constants sur nos ex-voto. Y en avait-il d'autres que nous ne connaissions pas, ou bien répétaient-ils les symboles qui figurent du côté de Tanit ? Ce sont des questions insolubles, mais qui ne font que mieux sentir l'importance du bandeau du Musée de Constantine. Il déroule devant nos yeux une cosmogonie carthaginoise illustrée. Il nous démontre l'identité de Baal-Hamân avec Jupiter Hammon ; il nous fait voir Tanit sous ses trois aspects : Uranie, Pandémos et Pelagia ; enfin il fixe, d'une façon définitive, la signification religieuse du cône sacré armé de bras et d'une tête.

Nous sommes arrivés à la fin de cette étude sans avoir parlé du troisième personnage de la grande triade carthaginoise. Ce n'est pas qu'il en soit entièrement absent ; c'est lui que nous avons cru reconnaître sous les traits du serpent ; mais il est comme l'animal qui lui sert de symbole ; chaque fois qu'on croit le tenir, il vous échappe. Rien n'est plus curieux que la place que notre bandeau assigne au serpent. Le voilà, lui, qui est la représentation d'un dieu distinct, d'Eschmoun, classé parmi les symboles d'une autre divinité ; et non seulement d'une divinité, mais de deux. Le serpent est à la fois un symbole du dieu et de la déesse; il y en a deux, à proprement parler; il en est de lui comme du caducée. Cela tient au caractère des divinités secondaires chez les Phéniciens. Elles ne sont que les manifestations des dieux qui leur ont donné naissance. Mais ces manifestations tantôt restent de simples symboles de la divinité, tantôt deviennent des dieux, et sont adorées à leur tour. De là le culte que l'on rendait au serpent d'Esculape, à Épidaure, aux poissons d'Astarté, à Ascalon, et aux pierres sacrées.

Mais le bandeau de Batna ne fournit pas, à lui seul, d'éléments assez complets pour en donner la démonstration. Il faut faire appel à d'autres monuments, cela fera l'objet d'un autre mémoire, dans lequel on étudiera Esculape et le Mercure phénicien.

Philippe BERGER.

(1) *Gaz. archéol.*, janv. 1880, p. 40.

MOSAIQUE DU MUSÉE KIRCHER

(PLANCHE 25.)

Le beau pavement de mosaïque polychrome, de 3 m. 33 sur 3 m. 35, reproduit en héliogravure dans la pl. 25, a été découvert en 1858 sur l'Aventin, dans la Vigna Maccarani, tout à côté des restes de l'enceinte de Servius Tullius. M. Lanciani (1) a fourni des détails très précis sur sa trouvaille, et M. Ettore de Ruggiero, conservateur du Musée Kircher, où il avait été déposé par les soins des Jésuites, alors que ce musée était leur propriété, en a donné une bonne description (2).

Ce pavement est constitué par un tableau central, de 1 m. 85 sur tous les côtés, qu'entoure une bordure large de 0 m. 45. Des entrelacs et des postes, diversement disposés, décorent cette bordure et y laissent place à huit compartiments rectangulaires, deux sur chaque côté, ainsi qu'à quatre autres plus petits dans les angles. Ces derniers sont remplis par de simples rosaces ornementales. Quant aux compartiments en carré long, un sur chaque côté présente des masques comiques et tragiques, disposés deux par deux, l'autre des oiseaux. Ce sont dans deux des compartiments des canards nageant, dans l'autre des perroquets becquetant des fruits sur des branches ou déchirant un lézard.

Le tableau principal représente un paysage des bords du Nil au temps de l'inondation, comme le montre le dattier dont le tronc surgit du milieu des eaux, avec des papyrus auprès de lui, à la gauche du spectateur. A la droite, sur un terrain resté à l'abri de la crue du fleuve, est une maison de plaisance à deux étages, avec des balcons en saillie, que couvrent des tentes, et une terrasse protégée du soleil par un *velarium*. Au fond de la scène, sur la gauche, s'élève une construction importante, une sorte de jardin suspendu porté sur deux étages de murs garnis de contreforts. Sa plate-forme supérieure porte un palmier et deux tours carrées, de hauteur inégale, analogues aux *praetoria* des villas romaines. Des rochers, au milieu desquels poussent des dattiers et des palmiers doums (*Cucifera thebaïca*, Del.) (3), accompagnent cette construction et ferment l'horizon du tableau.

(1) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1870, p. 80.

(2) *Catalogo del Museo Kircheriano*, t. I (Rome, 1878), p. 265 et s., *Mosaici*, nº 1.

(3) Cette espèce de palmier rameux, propre à la Haute-Égypte, est décrit par Théophraste (*Hist. plant.*, I, 10; II, 6; IV, 2) sous le nom de κόϊξ ou κουκιοφόρος, par Strabon (XVII, p. 611), et par Dioscoride (*De mat. med.*, I, 149) sous celui de φοῖνιξ θηβαϊκός.

Le paysage est animé de figures qui retracent ces scènes que l'art de l'époque romaine se plaisait à placer sur les bords du Nil, et où l'on faisait figurer les animaux monstrueux et les populations étranges que nourrissaient ses bords. Sur le premier plan, au milieu d'un champ de courges, sur le bord des eaux d'où s'élèvent des papyrus, un énorme crocodile, relevant sa queue par un mouvement que les artistes anciens ont souvent prêté à cet animal, mais qu'en réalité la nature lui interdit, se met en posture de défense contre un hippopotame qui s'avance à pas lents vers lui. Cet hippopotame est représenté avec une exactitude fort remarquable. Un Pygmée à la peau noire, nu, armé d'une javeline et d'un bouclier semi-cylindrique en cuir d'hippopotame ou de rhinocéros, s'avance avec précaution dans l'eau de l'inondation, qui lui monte à mi-jambe, pour attaquer les deux formidables animaux, une fois qu'ils seront engagés en combat. Un autre, au teint plus clair, sans bouclier et tenant dans chaque main deux petits dards, semble s'éloigner plutôt que de les affronter.

Plus loin, un second hippopotame, marchant dans l'eau, met en fuite deux Pygmées, bien moins noirs que le premier, montés dans une barque légère, qui se hâtent d'aborder auprès de la maison de plaisance. Deux autres, armés du javelot et du bouclier semi-cylindrique, accourent pour combattre l'hippopotame, en passant à gué les flaques d'eau de l'inondation.

La composition de ces scènes est vivante et pleine de mouvement. L'éclat et l'heureux choix des couleurs sont, d'ailleurs, le principal mérite de cette mosaïque, qui laisse à désirer sous le rapport de la correction du dessin. Quant à l'exécution technique, elle est un peu négligée dans certaines parties.

L'imitation d'un tapis est ici manifeste, surtout dans la disposition de la bordure, et ne peut manquer de frapper tous ceux qui verront notre planche, aussi bien que l'original. Ceci vient confirmer l'opinion émise par Visconti (1), et appuyée de nouvelles preuves par M. Lumbroso (2), que toutes les mosaïques romaines représentant des paysages égyptiens ont été copiées sur les célèbres tapis d'Alexandrie, tant prisés des anciens, opinion qui n'infirme, du reste, en aucune façon, les remarques si ingénieuses de M. Maspero (3) sur la disposition des scènes dans la mosaïque de Palestrina. Il y a reconnu un écho des peintures des tombeaux égyptiens de l'époque pharaonique; mais précisément ce genre d'imitation devait venir d'abord à l'esprit d'un tapissier d'Alexandrie plutôt que d'un mosaïste de Rome.

E. LIÉNARD.

(1) *Opere varie*, t. I, p. 168.
(2) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1875, p. 134 et s.
(3) *Gazette archéologique*, 1879, p. 77-84.

VICTOIRE

BRONZE DU MUSÉE DE PARME

(PLANCHE 26.)

Parmi la riche série des bronzes antiques recueillis à diverses époques dans les fouilles de Velleia, série qui fait la gloire du Musée Royal de Parme, celui que la planche 26 reproduit par le procédé de la phototypie est resté jusqu'à présent inédit, du moins à ma connaissance. Car je l'ai cherché vainement dans les diverses publications où il a été question des antiquités de Velleia et des collections publiques de Parme. La statuette est importante par ses dimensions; notre planche la représente un peu au-dessous des deux tiers de sa grandeur originale. L'art, du reste, en est assez médiocre, et ne permet guère d'y voir une œuvre antérieure au milieu du IIe siècle de notre ère.

Ce bronze représente une Victoire, qui de ses deux mains, élevées au-dessus de sa tête, tenait une large couronne de laurier, aujourd'hui disparue, qu'elle présentait en avant. Il est manifeste qu'elle était originairement placée dans la main d'une statue d'empereur, de proportions colossales, dont on n'a pas retrouvé d'autre vestige, et qui se dressait, sans doute, sur le Forum de Velleia. La différence du niveau où reposent les deux pieds s'explique tout naturellement par le creux de la paume de la main sur laquelle elle s'appuyait. Le restaurateur qui a monté le bronze sur un socle de marbre blanc, au siècle dernier, a fait marcher la déesse sur un nuage pour lui permettre de se tenir d'aplomb, malgré l'inégalité de niveau de ses pieds.

S. TRIVIER.

VASE ÉTRUSQUE A RELIEFS

(PLANCHE 27.)

Le remarquable vase de *bucchero nero* étrusque publié en héliogravure, dans notre planche 27, appartient à un amateur distingué de Genève, M. Gustave Revilliod, qui possède une des plus riches collections de porcelaines et de faïences, à laquelle il a joint quelques spécimens bien choisis de la céramique ancienne. C'est chez lui que j'ai retrouvé la plupart des grands vases de terre noire, jadis conservés dans la pharmacie du couvent de Santa-Maria Novella, à Florence, que j'ai signalés ici même, mais sans pouvoir dire ce qu'ils étaient devenus (1).

Celui que l'obligeance de son possesseur me permet d'éditer aujourd'hui n'a pas la même origine. M. Revilliod l'a acquis dans le nord de l'Italie, et on le lui a vendu comme trouvé dans l'Émilie, sur le versant de l'Apennin qui domine Modène et Parme. Je n'ose ajouter une foi implicite à cette indication de provenance, qui ne repose que sur un dire de marchand, d'autant plus qu'aucune autre trouvaille de *bucchero nero* étrusque n'a été jusqu'à présent signalée dans cette région par une autorité à laquelle on puisse avoir confiance (2). Quoi qu'il en soit, du reste, le vase est intéressant et présente des caractères assez particuliers. Sa forme d'amphore à anses plates est élégante, bien conçue et d'un accent singulièrement hellénique. Il a été modelé au tour, mais par une main encore inexpérimentée, et de plus, il a gauchi au séchage ou à la cuisson. En même temps on n'y voit aucune trace du lustre obtenu par le moyen du polissage, que l'on s'attendrait à rencontrer avec cette fabrication. La terre n'en est pas non plus d'un noir franc, mais terne, et d'un noir roussâtre, qui rappelle la couleur des poteries les plus primitives de l'Étrurie. Tout ceci semble révéler le produit d'une officine différente de celles dont on connaît jusqu'ici les œuvres.

Le vase de M. Revilliod rentre, du reste, dans la classe des plus anciennes poteries étrusques de terre noire décorées de reliefs, de celles qui appartiennent au VII[e] siècle avant J.-C. et à la première moitié du VI[e] (3). En effet, il est, dans sa majeure

(1) 1879, p. 100.

(2) On vous montre au Cabinet Royal de Modène des vases peints, en vous disant aussi : *sono stati scoperti nei nostri Apennini.* Mais les uns appartiennent certainement à la fabrication de la décadence dans l'Italie méridionale, et les autres sont outrageusement faux. La bonne foi des savants modénais a été surprise à leur égard.

(3) Voy. ce que j'en ai dit dans ce recueil, 1879, p. 108.

partie, complètement lisse, et les sujets figurés n'y forment qu'une bande étroite placée au sommet de la panse, et produite par la rotation d'un cylindre de terre cuite ou de pierre, gravé en creux à la manière des cylindres assyriens et babyloniens (1), et marquant son empreinte sur la terre encore molle, après le modelage complet du vase. Ces sujets se réduisent à une seule scène, répétée sur la circonférence autant de fois que le cylindre a opéré de rotations complètes : sept personnages se présentant processionnellement en suppliants devant deux divinités assises sur des trônes. C'est, d'ailleurs, le sujet qui revient le plus habituellement dans les zones imprimées de cette façon sur les poteries étrusques de la même classe et de la même époque (2).

Les anses ont été estampées à plat avant d'être appliquées au vase. De chaque côté elles présentent le même groupe de deux personnages debout, se tenant embrassés : l'un viril, avec un vêtement collant et très court, qui ne descend que jusqu'à la naissance des cuisses, plus une sorte de pectoral carré ; l'autre féminin, avec une longue robe droite sans plis, et un grand voile qui, posé sur sa tête, descend par derrière jusqu'aux talons. Au premier aspect, l'un et l'autre personnage semble avoir une tête d'épervier, comme celle d'Horus sur les monuments égyptiens. Mais je ne suis pas sûr que cette apparence ne soit pas fortuite et ne tienne pas uniquement, comme dans la décoration de certains des vases peints les plus anciens de l'Attique (3), à l'inhabileté du céramiste, quand il s'est agi de modeler une tête humaine. L'exemple des prétendues têtes de chouettes que M. Schliemann s'est imaginé et s'imagine encore reconnaître sur ses vases de la Troade (4) est là pour nous apprendre, en pareil cas, la prudence et la réserve.

François LENORMANT.

DÉMÉTER ET CORÉ

(Planche 29.)

Le groupe de terre cuite de la pl. 29 fait partie de la collection de M. Camille

(1) Birch, *History of ancient pottery*, 1re édit., t. II, p. 200 ; J. de Witte, *Études sur les vases peints*, p. 51.

(2) Voy. sur ce sujet les excellentes observations de MM. H. Dressel et A. Milchhœfer, *Mittheil. d. deutsch. Archæol. Instit. in Athen*, t. II, 1877, p. 465 et s.

(3) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IX, pl. XXXIX et XL. Cf. les observations de MM. J. de Witte et Albert Dumont, *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1873, p. 118 et suiv.

(4) Voy. ma dissertation sur *Les antiquités de la Troade*, 1re partie, p. 21-25.

Lécuyer. Il mesure dix-huit centimètres de hauteur, et il a été trouvé dans la nécropole de Tanagra. On peut le classer dans la série que M. O. Rayet appelle *la quatrième fabrique* (1); le gracieux sujet qu'il nous présente est déjà connu des archéologues; mais il offre ici des particularités intéressantes que nous ferons ressortir plus loin. Les deux femmes paraissent dans l'attitude de la douleur. Elles sont vêtues de la robe talaire ou *chitôn*, sans corsage et sans manches ou à manches très courtes. Par-dessus le chitôn, elles portent, toutes deux, un ample himation ou voile d'étoffe légère qui remplaçait le manteau ou *péplos*. L'une des figures a la tête et tout le buste enveloppés dans son himation, de sorte que le visage est seul à découvert; les mains, ramenées sur la poitrine, sont mystérieusement enveloppées sous la draperie; elle tourne la tête du côté de sa compagne. Celle-ci a son himation négligemment jeté sur l'épaule, et elle est à peu près nue jusqu'à la ceinture (2). Elle tient de la main gauche une pomme ou une grenade, dont l'ombilic est nettement accusé, et l'on ne peut confondre ce fruit avec la balle ou sphère. Son bras droit s'étend, sur le cou et les épaules de sa compagne, comme pour l'embrasser. Sa chevelure, partagée en deux parties sur le devant de la tête, est ensuite enroulée sur la nuque; sa tête est penchée en avant et son visage marque l'empreinte d'une douce tristesse.

Ce groupe, comme la plupart des figurines recueillies dans les tombeaux de la Béotie et de l'Attique, était colorié; mais il ne reste plus que des traces de coloration difficiles à saisir. La femme voilée paraît avoir été vêtue d'un himation rose et d'un chitôn blanc; sa compagne avait l'himation bleu et le chitôn blanc; le fruit qu'elle tient à la main est colorié en rouge cinabre, et ses cheveux sont d'un jaune brun.

Quel sens attribuer à cette gracieuse représentation? Ce n'est point ici le lieu d'entrer, d'une manière générale, dans la discussion qui divise MM. Heuzey (3) et Rayet (4) au sujet de l'interprétation de ces monuments. Rappelons seulement que pour M. Rayet, comme pour M. Otto Luders (5), il ne faut voir, dans les terres cuites trouvées dans les tombeaux de Tanagra, que des représentations de la vie

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, t. I de 1875, p. 313.

(2) Dans sa description d'un groupe analogue du Musée du Louvre, M. Heuzey a cru remarquer des traces de couleur indiquant que la poitrine de cette statuette était recouverte d'une robe montante, d'étoffe légère. J'ai vainement cherché ces traces de vêtements, aussi bien sur la statuette du Louvre que sur celle de la collection de M. Lécuyer. Voy. Heuzey, *Nouvelles recherches sur les terres cuites*, dans les *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des Études grecques,* 1876, p. 4.

(3) *Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec*, dans les *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des Études grecques*, 1873 et 1874; *Nouvelles recherches sur les terres cuites grecques*, dans le même Recueil, 1876.

(4) *Les figurines de Tanagra au Musée du Louvre*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1875.

(5) *Ritrovamenti di terre cotte in Tanagra*, dans le *Bull. de l'Inst. arch.*, 1874.

privée des anciens, des fantaisies d'artistes ou, si l'on veut, des *sujets de genre*, formant, dans la tombe, une sorte de société fictive que l'on donnait au défunt pour distraire sa solitude, ou pour décorer sa demeure, comme on ornait celle des vivants. De même qu'on déposait, dans la chambre du mort, des vivres et tout un mobilier à son usage, on y mettait également des figures gaies ou tristes pour lui tenir compagnie et lui témoigner les regrets qu'il laissait après lui chez les siens. La figurine que nous avons décrite ne serait alors qu'un groupe de pleureuses. Selon M. Heuzey, au contraire, on doit reconnaître, dans la plupart des statuettes trouvées dans les tombeaux grecs, des symboles religieux, des divinités ou des personnages mythologiques se rattachant aux cycles d'Aphrodite, d'Éros, de Déméter et de Dionysos; dans un sujet analogue au groupe de la collection Lécuyer, M. Heuzey a reconnu Déméter et Coré. « C'est au groupe populaire des deux Grandes Déesses, dit-il, qu'il faut en revenir, comme à l'explication qui s'impose naturellement à l'esprit (1). »

La théorie de M. Heuzey nous plaît particulièrement, et nous sommes disposé à reconnaître, dans le groupe décrit plus haut, la Déméter voilée ou douloureuse, Δημήτηρ Ἀχαία, accompagnée de sa fille Persephoné ou Coré, comme on l'appelait surtout en Attique, déesses en l'honneur desquelles les femmes de la Béotie célébraient une fête de deuil appelée Ἐπαχθής (2). M. François Lenormant (3) a démontré que ces deux déesses étaient souvent unies dans les mythes religieux de l'antiquité, où on les appelle Μήτηρ καὶ Κούρη, « *la mère et la fille* », ou bien πρεσβυτέρα καὶ νεώτερος, « *la plus âgée et la plus jeune* », ou encore τὼ Θεώ, αἱ μεγάλαι Θεαί, « *les deux déesses par excellence* ». Le culte de ces deux divinités était particulièrement populaire en Béotie, où nous trouvons la Déméter Thesmophoros, la Déméter Gephyraia, la Déméter Cabiria, et d'autres encore, caractérisées par des attributs spéciaux, difficiles à déterminer. Mais, presque partout, et sous la plupart de ces formes diverses, Coré est associée à sa mère, et le culte de ces Grandes Déesses se rattache étroitement au culte funéraire. Ottfried Müller a signalé, dans la Thesprotie, un groupe de légendes qui met en rapport l'oracle des morts à Éphyra avec le culte de Déméter et de Coré (4). Le caractère funéraire du culte des Grandes Déesses ne pouvant être contesté, non plus que leur association, et les groupes de terre cuite du genre de celui que nous publions étant retrouvés particulièrement dans le pays où ce culte était en honneur, rien n'est plus naturel que de reconnaître dans ces groupes Déméter et Coré. Mais il y a plus. M. Heuzey, dans les mémoires que nous avons indiqués, cite un certain nombre de groupes analogues trouvés à

(1) *Nouvelles recherches sur les terres cuites grecques, loc. cit.*, p. 6.

(2) Pseudo-Plutarch, *De Is. et Osir.*, 69.

(3) Voy. Art. *Ceres*, dans le *Dict. des Antiq. grecques et rom.* de Daremberg et Saglio, t. II, p. 1048.

(4) O. Müller, *Dorier*, t. I, p. 418.

Cition, en Cypre, à Camiros, à Athènes, qui sont, les uns de basse époque, les autres, au contraire, de l'époque la plus archaïque. Nous avons, nous-mêmes, remarqué, dans la collection de M. Lécuyer, une autre terre cuite trouvée à Thèbes, d'une grande beauté, mais que son style fait remonter à une époque beaucoup plus ancienne que celle de la pl. 29. Or, si l'on conteste le caractère religieux et symbolique de ces représentations, si nous n'avons affaire qu'à des scènes de la vie journalière, nous demanderons comment il se fait que les coroplastes grecs aient partout et indéfiniment reproduit la même scène. Si l'on objecte encore que le voile n'est pas suffisant pour caractériser Déméter, on peut répondre que, sur des vases peints, où il est impossible de méconnaître cette divinité, elle n'a également d'autre attribut que le voile. Nous ajouterons, à notre tour, que ce voile ne suffit pas pour indiquer des pleureuses, car sur les nombreuses scènes funéraires des lécythes athéniens, les pleureuses en sont dépourvues. Enfin, si nous raisonnons par analogie, les plus chauds partisans des *sujets de genre* sont eux-mêmes forcés de convenir que, dans les terres cuites si nombreuses et si variées découvertes ces années dernières, il en est dont l'interprétation mythologique n'est pas contestable : ce sont des représentations d'Éros, d'Aphrodite, de Dionysos; pourquoi méconnaître le caractère religieux des autres?

Mais si, en principe, on admet le symbolisme, il ne faudrait point aller trop loin dans cette voie et prétendre, par là, tout expliquer. Le coroplaste pouvait modifier, suivant ses goûts, son caprice ou même la mode, les attributs des personnages mythologiques qu'il voulait représenter; il pouvait même changer leur pose, leurs vêtements et les accessoires du sujet de manière à en faire le commentaire des scènes de la vie ordinaire. Cette manière d'interpréter les sujets mythologiques convient à une époque où, comme le dit M. Rayet, l'esprit était sceptique et les mœurs légères, et où l'on était loin de la foi profonde du temps des guerres médiques. C'est pour ce motif que nous trouvons des variantes nombreuses dans la représentation du groupe de Déméter et Coré. Tantôt, comme dans la statuette de M. Lécuyer, trouvée à Thèbes, c'est la femme voilée qui étend son bras pour protéger sa compagne beaucoup plus jeune qu'elle; tantôt, comme dans un groupe de la collection Campana, publié par M. Heuzey, Coré, s'appuyant affectueusement sur sa mère, est couronnée de feuillage; tantôt enfin Coré pose seulement son bras sur l'épaule de sa mère, et les deux femmes, la tête droite, regardent en avant. Toutes ces variantes, que nous pourrions multiplier, nous obligent à laisser une grande place à la fantaisie de l'artiste. Mais le symbolisme de ces monuments n'en reste pas moins évident.

On pourra peut-être objecter encore, en regardant attentivement les figures de la planche 29, que les deux personnages paraissent à peu près du même âge, et que, sans le voile, attribut de Déméter, il serait difficile de distinguer la mère de la fille.

Cette particularité se reproduit sur un certain nombre de monuments du même genre ; mais elle n'a rien qui doive surprendre. Tous les archéologues ont remarqué, depuis longtemps déjà, qu'il est parfois difficile de distinguer les deux déesses. Welcker (1) a signalé leur parité absolue, et cette parité se traduit, dans le langage plastique, par l'analogie des types. Elle ne peut donc être invoquée comme un argument contre l'interprétation symbolique à laquelle nous croyons qu'on doit se rallier.

Ernest BABELON.

MÉDAILLON DE POTERIE ROMAINE

DU MUSÉE DE NIMES

(Planche 30.)

L'attention des archéologues a été attirée depuis quelques années sur une classe particulière de médaillons romains en terre cuite (2). Ces médaillons, qui ornaient des panses de vases, proviennent, pour la plupart, de la région du Rhône. Les sujets variés qu'ils portent sont empruntés à la mythologie aussi bien qu'à la vie publique et privée des anciens ; ils sont souvent accompagnés de légendes explicatives qui en rendent l'étude fort intéressante. Depuis la publication de M. Fröhner, quelques nouveaux médaillons de cette série ont été signalés par M. Stephani (3), par le baron de Witte (4) et par Roulez (5).

Celui qui est reproduit en couleur sur la planche 30, d'après un dessin de M. Révoil, est inédit ; il est malheureusement anépigraphe. On le conserve au Musée de Nîmes : c'est un des plus beaux de ce genre.

On y voit *Hercule* à demi-étendu sur la peau de lion, accoudé à gauche, et entouré d'Amours. Le héros est entièrement nu ; il est barbu et porte une couronne de feuillages ; son dos est appuyé contre un petit cippe ; dans la main gauche

(1) Welcker, *Alte Denkmäler*, t. V, p. 104 et pl. VI. Voy. aussi Fr. Lenormant, art. *Ceres*, *op. cit.*, p. 1049.

(2) W. Fröhner, *Médaillons en terre cuite du midi de la France* (dans les *Musées de France*), p. 52 à 67 ; pl. XIV à XVI.

(3) *Compte-rendu de la Commission impériale archéologique pour* 1873, p. 67 à 69, voir la note 3 de la p. 68 ; cf. *Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage*, n° 1353.

(4) *Bull. des Antiquaires de France*, 1877, p. 108 et suiv.

(5) *Gazette archéologique*, 1877, p. 66 et suiv., pl. XII.

il tient un scyphos à larges bords en torsade, à panse godronnée, muni de deux petites anses (1). Hercule tourne la tête pour écouter attentivement un Amour placé derrière lui qui, tout en lui parlant, pose familièrement les mains sur ses épaules et sur son cou. Cet Amour semble agenouillé sur le cippe. Aux pieds du héros, un second Amour vient de saisir l'arc ; il le porte des deux mains en même temps qu'il appuie le genou sur le carquois (2) bondé de flèches, comme pour affirmer sa possession. Un arbre remplit le fond de la scène. Au premier plan deux petits Amours s'efforcent d'emporter la massue que l'un tire péniblement par l'extrémité la plus mince, tandis que l'autre essaie de la soulever par le gros bout. Deux branches de lauriers forment, en se réunissant, un cadre arrondi autour de cette scène. Un encadrement semblable se voit sur un médaillon de la collection Oppermann, dont les dimensions étaient identiques, et dont le sujet se rapporte également à la légende d'Hercule (3). Ces deux médaillons ont peut-être appartenu au même vase; en tout cas, ils doivent sortir de la même officine.

Il est bien évident qu'on a voulu représenter *Hercule vaincu par l'Amour*. La même scène se retrouve sur plusieurs peintures de Pompéi, et particulièrement sur une fresque publiée par Raoul-Rochette (4), dans laquelle la présence d'Omphale ne peut laisser aucun doute sur les intentions de l'artiste. Ces représentations étaient pour les Romains le type de *la Force subjuguée par la Volupté.* Aux autres traits de mollesse qui caractérisaient Hercule chez Omphale, on joignait l'image de l'ivresse, exprimée sur le médaillon de Nîmes par le scyphos et la couronne placée sur la tête du héros. Aussi, M. G. Minervini a-t-il rapporté ces peintures à l'*Ivresse d'Hercule* (5). Sur les monuments de Pompéi, le héros est jeune, imberbe et couvert d'un vêtement léger, tandis que sur le médaillon de Nîmes il est barbu et entièrement nu.

Raoul-Rochette et M. Minervini ont rappelé les principales répétitions de cette scène ou celles des différents groupes d'Amours qui s'y rapportent. Un monument découvert en 1856 est venu nous apporter la preuve que ce sujet n'avait pas été seulement popularisé par les potiers, dans le midi de la Gaule, mais que les sculpteurs l'avaient également adopté. Dans un des murs de la cathédrale du

(1) Le vase que tient Hercule a été très inexactement rendu sur la planche ci-jointe; mais j'ai sous les yeux, en faisant cette description, un excellent moulage du médaillon que je dois à l'obligeance de M. Albin Michel, conservateur-adjoint du Musée archéologique de Nîmes.

(2) C'est plutôt un étui d'arc (κωρυτός) qui renfermait l'arc et les flèches.

(3) W. Fröhner, *Médaillons en terre cuite*, n° XIII, pl. XIV, 2.

(4) *Choix de peintures de Pompéi*, Paris, 1846, p. 239 à 252, pl. XIX; cette fresque a été découverte dans les fouilles entreprises de 1835 à 1839 dans la direction de la *rue* dite *de la Fortune*. — Cf. W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, nos 1137, 1138, 1139.

(5) *L'Ercole Lido ubbriaco e gli Amori che ne rapiscono le armi in alcuni dipinti Pompeiani* (dans les *Nuove Memorie dell Instit. di corr. archeol.*, p. 159 à 171 ; tav. VII).

Puy (Haute-Loire), M. Aymard a trouvé un bas-relief, caché sous une épaisse couche de mortier, et dont il a donné la description suivante (1) : « Hercule, « nonchalamment assis sur des rochers, vient d'être désarmé par les Amours qui, « groupés à la droite du héros, emportent sa massue. A gauche, un autre génie « soulève avec effort un vase que des deux mains il a saisi par une anse, la « seule partie de ce vase que laisse voir la cassure de la pierre (2). »

A la suite du bas-relief de Nîmes, il me paraît utile de signaler un des rares vases qui nous donnent, dans leur intégrité, une idée de la disposition de ces médaillons et de la place qu'ils occupaient. Comme le vase reproduit par M. de Boissieu (3), il est muni de trois anses entre lesquelles sont appliqués les trois médaillons ; il a été également découvert à Lyon.

L'ouvrage manuscrit d'Artaud sur *la Céramique*, conservé à la Bibliothèque de Lyon, et dont il a été déjà question dans la *Gazette archéologique* (4), en contient un dessin (5) accompagné du renseignement suivant : « *Le vase n° 4 a été refait sur* « *le modèle d'un autre trouvé chez M. Lortet, qui occupe l'ancienne maison d'Octavio* « *Mey, voisine de l'enclos des ci-devant Lazaristes, à Lyon* ». Voici, d'après le dessin d'Artaud, la description des trois médaillons de ce vase :

1° Mercure assis sur un rocher, les épaules couvertes d'une chlamyde qui retombe en arrière ; il porte le caducée au bras gauche ; de la main droite avancée il tient la bourse ; un coq est à ses pieds. Bordure circulaire de lauriers.

2° Un cheval piaffant à droite ; derrière lui, au second plan, un palmier ; devant lui une palme.

3° Victoire ailée, le pied gauche posé sur un globe ; elle tient un bouclier entre ses mains ; derrière elle une cuirasse et un casque ; devant elle une palme.

Ce qui est particulièrement frappant, c'est de retrouver dans le médaillon n° 2 le type du *cheval avec le palmier*, exactement semblable à celui que nous offre le revers de certaines monnaies carthaginoises (6), type qui se retrouve aussi sur des monnaies de Masinissa (7). Le *Mercure assis sur un rocher* rappelle également les revers de plusieurs monnaies de Clypea (aujourd'hui Kélibia), ville voisine de Car-

(1) *Recherches archéologiques dans la Haute-Loire*, p. 6.

(2) Un marbre d'Athènes, conservé aujourd'hui à Oxford (Prideaux, *Marm. Oxon.*, p. 83 ; *Corpus inscr. graec.*, n° 271), représente Hercule étendu, dans l'attitude ordinaire, sur une peau de lion ; son arc et ses flèches sont suspendus à un arbre au pied duquel est placée la massue. C'est une représentation du *Repos d'Hercule.* Le monument a été consacré après une victoire remportée dans les jeux d'Éleusis ; l'inscription qui accompage le bas-relief en est le meilleur commentaire : le héros n'a point le caractère bachique et efféminé que lui donnent la présence des Amours, le scyphos et la couronne.

(3) *Inscriptions antiques de Lyon*, p. 464 ; Fröhner, *Médaillons en terre cuite*, n° XIX.

(4) 1877, p. 182.

(5) Pl. LXXXVII, n° 4.

(6) Müller, *Numismatique de l'ancienne Afrique*, t. II, p. 78.

(7) Müller, t. III, p. 13.

thage (1). Ce type constituait, pour ainsi dire, les armes parlantes de cette ville située, au dire de Pline, sur le promontoire de Mercure (2). Les monnaies, auxquelles je fais allusion, ont été frappées sous le règne de Tibère, pendant que P. Cornelius Dolabella était proconsul d'Afrique. Enfin le type de *la Victoire* (médaillon n° 3) se remarque, mais d'une façon plus éloignée, sur plusieurs monnaies de Cyrène (3).

En présence de ces rapprochements, on est porté à se demander si l'ouvrier ou l'artiste qui a composé ces médaillons n'était pas originaire de la province d'Afrique, comme ce *Julius Alexander natione Afer*, *civis Carthaginiensis*, *opifex artis vitriae*, qui vint s'établir à Lyon pour y fabriquer des verreries (4), ou cet habile artiste, *Amor*, *c(ivis) K(arthaginiensis)*, qui fut l'un des auteurs de la splendide mosaïque de Lillebonne (5). On comprendrait ainsi pourquoi il avait choisi comme motifs de décoration des types qui lui rappelaient sa patrie, et dont l'un d'eux, le *Mercure assis*, devait être en même temps très populaire en Gaule (6).

Il faut mentionner encore, malgré son caractère érotique (7), un médaillon de cette série qui se trouvait en 1876 à Orange, chez M. Charras ; il représente un couple humain avec l'inscription :

COLVIS

TIANV̄

Les lettres ANV sont liées.

A côté de ces petits médaillons, dont le diamètre varie entre 0,06 et 0,09, il en existe d'autres beaucoup plus grands dont le développement atteint jusqu'à 0,15 ou 0,16 de diamètre. Ils servaient aussi à décorer des panses de vases; mais, d'après le spécimen le plus complet parvenu à notre connaissance, le vase Sallier, aujourd'hui au Musée de Saint-Germain, il semble que la forme des vases qu'ils ornaient était différente. Ces médaillons formaient à eux seuls tout un côté de la panse. Le vase Sallier est, en effet, en forme de gourde, avec un médaillon sur chacun de ses côtés (8).

Le plus beau connu est sans contredit, au point de vue du style, le médaillon découvert à Cavillargues (Gard), et conservé au Musée de Nîmes. Il représente

(1) Müller, t. II, p. 155, 156.

(2) *Et liberum Clupea in promontorio Mercurii.* Plin., *Hist. nat.*, V, 3.

(3) Müller, t. I, p. 53 et 55.

(4) Boissieu, *Inscriptions antiques de Lyon*, p. 427.

(5) E. Châtel, *Notice sur la mosaïque de Lillebonne*, p. 29.

(6) Voir, à ce sujet, les travaux de M. R. Mowat : *Lettre à M. A. de Longpérier sur la restitution de la statue colossale de Mercure exécutée par Zénodore pour les Arvernes*, et *Les types de Mercure assis, de Mercure barbu et de Mercure tricéphale sur des monuments découverts en Gaule.*

(7) Comme le n° xxv du Catalogue donné par M. Fröhner.

(8) W. Fröhner, *Musées de France*, pl. III.

un combat de gladiateurs, avec des légendes explicatives, parmi lesquelles on lit les noms de XANTUS et de EROS, sans doute les deux acteurs du drame (1).

M. Julien Gréau possède dans sa collection un moule antique en terre cuite, qui servait à fabriquer un de ces grands médaillons. Cette pièce rarissime a été découverte à Vienne (Isère) (2). Le sujet est le même, sauf quelques détails, que celui d'un des petits médaillons que nous avons signalés plus haut. On y voit *Mercure assis sur un rocher*, la jambe droite légèrement repliée. De la main droite, il tient le caducée; de la main gauche, il s'appuie sur le rocher; il porte les talonnières; un coq est au pied du rocher. Le pied gauche du dieu repose sur un petit tabouret; une chlamyde rejetée en arrière laisse tout son corps à découvert. Devant lui, on aperçoit un autel sur lequel un homme drapé vient offrir un sacrifice; au pied de l'autel, un bélier. Au second plan se trouve un joueur de double flûte. Mercure semble *barbu* (?); sa physionomie a une apparence faunesque. Comme l'a justement remarqué M. François Lenormant, c'est très probablement le célèbre Mercure Dumias, assis sur la montagne du Puy-de-Dôme, et recevant les hommages de ses adorateurs (3).

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

ATHÉNÉ SCYLÉTRIA

Lorsque les Romains établirent une colonie à Scylacium (4), le Scyllétion de l'époque hellénique, dans l'Italie méridionale, ils l'appelèrent Colonia Minervia (5), de même que celle qu'ils installèrent à Tarente, ville où le culte de Poseidon tenait le premier rang, fut Colonia Neptunia (6). Ceci indique que Scyllétion, depuis sa fondation, avait été consacré à Athéné. Et le fait du règne de cette déesse sur une ville à laquelle sa situation sur des rochers fertiles en naufrages (7), comme ceux de Scylla, avait fait donner

(1) A. Pelet, *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1851, p. 35.

(2) C'est par suite d'un renseignement erroné que, dans un de ses intéressants articles sur la *Céramique gallo-romaine*, M. François Lenormant a signalé cette pièce comme étant à l'état de fragment, et comme se trouvant dans une collection particulière de Moulins (dans le journal *le Parlement*, du 9 janvier 1880).

(3) Un exemplaire du médaillon, tiré dans ce beau moule, était exposé au Trocadéro en 1878.

(4) Vell. Paterc., I, 5.

(5) Mommsen, *Regn. Neap. inscr. lat.*, n° 68.

(6) Vell. Paterc., I, 15.

(7) *Navifragum Scylaceum*, dit Virgile; *Aeneid.*, III, 553.

le nom de Scyllétion, a un véritable intérêt pour l'étude de la religion des Grecs de l'Italie méridionale.

Athéné, dans sa conception originaire, est une fille des eaux; c'est ce qu'exprime son antique surnom de *Tritogeneia*. De là les fables qui, en quelques endroits, la faisaient naître de Triton ou de Poseidon; de là son association fréquente, amicale ou bien en antagonisme, avec le dieu des mers. Il y a donc une Athéné marine. C'est celle que l'on surnommait dans la Mégaride Αἴθυια ou « plongeon (1) »; celle dont la numismatique de Tarente réunit l'effigie à la représentation de Poseidon (2), celle à qui certaines monnaies de Syracuse associent la figure d'un hippocampe ailé, comme son symbole (3). Et ce dernier fait nous conduit directement à la curieuse représentation d'une intaille antique du Cabinet de France (4), où l'on voit un être fantastique, formé par en haut d'un buste de femme, casquée, armée de la lance et du bouclier, comme Athéné, mais dont le corps se termine par en bas en Centaure marin, à queue de poisson. Une autre intaille du même cabinet (5) montre Athéné, armée de la lance, assise sur un bouc marin qui court sur les flots.

Cette Athéné marine est celle qui a enseigné à l'homme l'art de construire les navires et de les diriger sur la mer (6). Dans l'Iliade (7), l'artisan qui a construit les vaisseaux de Pâris est un homme « particulièrement chéri de Pallas-Athéné qui lui a enseigné à fabriquer de ses mains toute espèce de beaux travaux. » Quand Danaos se prépare à quitter l'Égypte avec ses filles, c'est Athéné qui lui apprend à carguer la voile du bâtiment qui doit l'emporter (8). C'est elle encore qui préside à la construction du navire Argo (9),

(1) Pausan., I, 5, 3; 41, 6.

(2) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, *Suppl.*, t. I, p. 280, n° 552; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XXII, n° 3; *Catalogue of greek coins in the British Museum, Italy*, p. 163, n° 21.

(3) Mionnet, t. I, p. 305, nos 833 et suiv.; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XXII, n° 2.

(4) Ch. Lenormant, ouvr. cit., pl. XXII, n° 9.

(5) Ch. Lenormant, ouvr. cit., pl. XXII, n° 10.

(6) Preller, *Griech. Mythol.*, 3e édit., t. I, p. 178; Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 254, 6; P. Decharme, *Mythologie de la Grèce*, p. 82.

(7) E, 60.

(8) Apollodor., II, 1, 4; Marm. Par., *ep.* 9.

(9) Apollodor., I, 9, 16.

et une monnaie de Phasélis nous la fait voir debout à la proue d'un vaisseau, dont elle dirige et protège la course (1). On promenait une galère dans la grande fête attique de cette déesse, dans la procession des Panathénées. Et ce qui prouve qu'en ceci Athéné n'est pas seulement la déesse ouvrière, Ergané, en qui se personnifient toutes les industries du génie de l'homme, qu'elle y est tout autant une déesse marine, c'est qu'elle apparaît comme destructrice des vaisseaux aussi bien que comme leur constructrice. Elle brise, détruit et brûle les navires qu'elle a appris à faire, dans les fureurs de la guerre ou de la tempête. Nausicaa, la virginale et gracieuse héroïne de l'Odyssée, n'est pas autre chose qu'une forme de la déesse virginale descendue aux proportions de l'humanité (2); quand la poésie homérique la décrit présidant aux travaux de la lessive dans l'île des Phéaciens, elle reproduit Athéné comme déesse des Plyntéries; et son nom montre en même temps qu'elle sait être terrible à ses heures, car il signifie « celle qui brûle les vaisseaux ». Athéné gouverne les combats de la mer comme ceux de la terre. C'est ainsi que nous la voyons sur un vase peint du Musée Britannique (3), en attitude de guerre, brandissant d'une main sa lance, de l'autre l'acrostolion, emblème des victoires navales; et cet acrostolion est décoré d'une tête de Persée, le héros dont on faisait l'ancêtre des Perses, allusion directe et incontestable à l'immortelle journée de Salamine.

D'un autre côté, sans aller jusqu'à admettre avec M. Schwartz (4) qu'Athéné a été à l'origine une personnification de l'éclair, il est incontestable qu'elle est fréquemment mise en rapport avec les tempêtes; c'est ainsi qu'elle est revêtue de l'égide, symbole du nuage noir et horrible, gros de foudres, qu'accompagnent les vents furieux. De là la conception d'une Athéné qui, dans les tempêtes qu'elle suscite, brise les navires sur les rochers, de même que Scylla. A cette conception correspond un type plastique propre

(1) Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXI, n° 223.

(2) Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, p. 246.

(3) *Él. des mon. céramogr.*, t. I, pl. LXXV.

(4) *Ursprung der Mythologie*, p. 83 et s.

aux monnaies des Grecs de l'Italie méridionale, celui d'une Athéné dont le casque est décoré d'une grande figure de Scylla, telle que nous la voyons dans la numismatique de Thurioi (1) et d'Héraclée (2). Et sur les monnaies de la première de ces villes, pour préciser plus complètement le symbolisme de la figure de la déesse, on a représenté à l'exergue du revers le poisson *échénéis* ou rémora, que la superstition populaire considérait comme ayant le pouvoir d'arrêter les vaisseaux dans leur course (3), de même que Scylla les saisissait pour les entraîner sur les rochers. C'est encore une variante du même type que nous devons reconnaître sur une monnaie de bronze des Bruttiens (4), où la tête d'Athéné a son casque formé d'un énorme crabe, tandis qu'un crabe est figuré sur le revers de la même monnaie. Cette dernière représentation offre une curieuse relation avec le nom du fleuve Carcinès (le crabe) (5), situé sur le territoire de Scyllêtion, la ville d'Athéné dans le Bruttium. On est en droit d'en conjecturer qu'auprès de ce fleuve on adorait une Athéné Carcinia, comme sur les bords du Crastis une Athéné Crastia (6), et qu'on la figurait comme une Athéné au crabe. En même temps, il suffit de se reporter à la numismatique d'Agrigente, où quelquefois un masque grimaçant, pareil à celui de la Gorgone, se dessine sur le dos du crabe (7) qui en est un des types principaux, pour acquérir la conviction que, dans le symbolisme de ces contrées, le crabe est un emblème de la lune dans son plein, adéquat au Gorgoneion. Mais si ce masque de la Gorgone est placé très habituellement sur la poitrine d'Athéné, c'est qu'en tant que lune, cette déesse s'identifie à la Gorgone elle-même; Gorgô et Gorgôpis sont au nombre de ses principaux surnoms (8). De même, une Athéné

(1) Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XXII, n° 16; Carelli, *Num. Ital. vet.*, pl. CLXV, et CLXVII-CLXIX.

(2) Carelli, pl. CLX-CLXII.

(3) Aristot., *Hist. anim.*, II, 14; Plin., *Hist. nat.*, IX, 25, et XXXII, 1; Donat. *in* Terent., *Andr.*, IV, 4, 18; Oppian., *Halieut.*, I, 212.

(4) Mionnet, t. I, p. 185, n° 283; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XXII, n° 19; Carelli, *Num. Ital. vet.*, pl. CLXXIII, n°s 76 et 77.

(5) Plin., *Hist. nat.*, III, 10, 15.

(6) Herodot., V, 45.

(7) Torremuzza, *Siciliae veteres numi*, pl. X, n°s 1-6; voy. Fr. Lenormant, *Revue de France*, 15 août 1879, p. 661.

(8) Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 248, 6, et 250, 7; par contre, voy. Preller, *Griech. mythol.*, 3e édit., t. I, p. 159.

dont Scylla décore le casque est une déesse des tempêtes et des naufrages qui tend à se confondre avec Scylla; c'est la traduction atténuée et embellie par le génie de l'art des grands siècles, d'une divinité que l'on avait dû concevoir originairement comme ayant elle-même la forme d'un monstre marin, d'un être de la nature de celui dont nous relevions tout à l'heure la figure sur une intaille du Cabinet des médailles de Paris. Voilà pourquoi Ch. Lenormant (1) avait proposé d'appliquer la désignation d'*Athéné-Scylla* au type de la déesse représenté sur les monnaies de Thurioi et d'Héraclée. Ce nom avait cependant le grave inconvénient de ne se justifier par aucun texte classique. Mais Lycophron (2) nous en fournit un très voisin, dérivé de la même racine et appartenant à la mythologie de la Grande-Grèce, quand il qualifie de Σκυλήτρια l'Athéné adorée sur les rochers du promontoire Japygien. Voilà sûrement celle qui était aussi la déesse de Scyllêtion, celle de la numismatique de Thurioi et d'Héraclée. Et nous pouvons ainsi retrouver les traces de son culte sur toute l'étendue de ces côtes, dépourvues de ports sûrs, où sa puissance destructrice exerçait ses ravages. Ajoutons qu'il existe des monnaies de bronze d'Héraclée de Lucanie (3) qui montrent au revers de la tête d'Athéné une divinité au corps de poisson surmonté d'un buste humain, casqué, avec le bouclier et la lance. Cette figure a une grande analogie avec celle de l'intaille du Cabinet de France. S'il était bien établi, comme le pensait R. Rochette, mais comme la chose reste encore douteuse, que cette divinité est positivement féminine, je crois qu'il n'y aurait pas à hésiter à y reconnaître l'Athéné Scylêtria conforme à sa donnée primitive et presque semblable à Scylla, sauf ses armes. En tout cas, cette monnaie prouve encore l'étroite relation de l'Athéné d'Héraclée avec les divinités marines.

François LENORMANT.

(1) *Nouv. gal. mythol.*, p. 111.
(2) *Alexandr.*, 853.
(3) Carelli, *Num. Ital. vet.*, pl. CLXIII, n°s 56 et 57; *Catal. of gr. coins in the Brith. Mus., Italy*, p. 234, nº 65.

LE BAS-RELIEF FUNÉRAIRE ATTIQUE

DU MUSÉE DE GRENOBLE (1).

La *Gazette archéologique* a publié (2) une notice de M. S. Trivier sur un bas-relief provenant d'Athènes et conservé au Musée de Grenoble (salle de sculpture). Ce monument, en marbre pentélique, a 1 m. 85 c. de haut, 1 m. 02 c. de large et 0 m. 27 c. d'épaisseur. Le relief, taillé sous une niche et ayant une saillie de 12 centimètres, représente deux personnages un peu plus petits que nature, un mari (taille 1 m. 35) et une femme (taille 1 m. 30), groupés dans un de ces sujets appelés ordinairement *scènes d'adieu*, ou plutôt, selon M. Ravaisson, scènes de réunion dans l'autre vie. La femme porte une robe à manches courtes serrée à la taille par une ceinture; un manteau est jeté sur ses épaules; la coiffure est la coiffure ordinaire des statues grecques. Le mari est vêtu d'une tunique sans manches; il était probablement imberbe. Les têtes ont été quelque peu mutilées, mais moins que ne l'indique la gravure de la *Gazette*. La femme appuie la main gauche sur l'épaule droite du mari, et celui-ci tient dans sa main droite la main droite de la femme, tandis que de la gauche il soutient son manteau qui ne recouvre que l'épaule gauche. Ces personnages ont les pieds nus; ils sont l'un et l'autre représentés de profil pour la figure et de trois-quarts pour le reste du corps. La niche a 1 m. 48 c. de haut; la partie supérieure surbaissée, formant la voûte, est décorée d'un double filet soutenu de chaque côté par une petite corniche; les tympans de l'arc sont ornés de rosaces. Le mérite de l'œuvre est grand, les corps sont bien dessinés et les contours gracieux. M. Trivier estime avec raison que le bas-relief appartient aux dernières années de la République romaine ou au règne d'Auguste, d'après le costume des personnages et d'après l'ornementation.

J'ai admiré bien souvent ce monument pendant mon séjour à Grenoble, et j'ai découvert un jour, par hasard, à l'intérieur de la niche, dans la partie du tableau de l'encadrement qui fait face au bras droit de la femme, une inscription qui n'avait pas encore été remarquée.

(1) Nous empruntons cet article à la première livraison de l'intéressant *Bulletin épigraphique de la Gaule*, dont M. Florian Vallentin vient d'entreprendre la publication, avec le concours des principaux épigraphistes français.

(2) 1876, pl. 28, p. 110.

Elle est ainsi conçue :

ΑΡΙΣΤΟΚΛΗΣ
ΝΙΚΟΜΑΧΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ
ΕΠΟΙ . . .

Ἀριστοκλῆς, Νικομάχου Ῥόδιος ἐποί[ησε.

« *Aristoclès fils de Nicomaque*, *Rhodien*, *a fait.* »

Cette inscription, que ne connaissait pas M. Trivier, donne au bas-relief une plus grande importance ; elle révèle un nouvel artiste grec, qui vivait probablement vers le commencement de notre ère. On ne saurait trop apprécier le réel talent du sculpteur rhodien Aristoclès, fils de Nicomaque, dont l'œuvre figurera avec honneur dans le recueil des bas-reliefs funéraires grecs que va publier l'Académie impériale et royale des sciences de Vienne.

Florian VALLENTIN.

En publiant dans la pl. 23 deux plaques d'argent de la collection du prince Czartoryski, j'ai dit (*supra*, p. 140) que la première composition rappelle le célèbre groupe de Dionysos arrivant à Naxos auprès d'Ariadne. Le Satyre surprenant une Nymphe endormie est aussi figuré sur un bas-relief de la Villa Ludovisi (1) et sur un magnifique rhyton, encore inédit, de la collection de Mme la comtesse Dzialynska, où ce sujet est reproduit deux fois.

Quant à Hercule ivre, représenté sur la seconde plaque d'argent, j'aurais dû citer plusieurs monuments dans lesquels paraît Hercule au milieu des Satyres et des compagnons de Dionysos (2), et surtout le remarquable travail de M. Jules Minervini, imprimé dans le second volume des *Mémoires de l'Institut archéologique* (3).

J. W.

(1) *Arch. Zeitung*, 1880, pl. XIII, 3.

(2) Hercule ivre paraît dans plusieurs peintures de Pompéi. Voy. Raoul Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, pl. XIX; *Nuove Memorie dell' Inst. arch.*, pl. VII, Lips., 1865 ; W. Helbig, *Wandgemälde der von Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, nos 1137, 1138, 1139, Leipzig, 1868. — Cf. aussi les bas-reliefs publiés par Zoëga, *Bassiril.*, t. II, pl. LXVII, LXX, LXXI et LXXII ; Millin, *Galer. myth.*, CXXIV, 464 ; Visconti, *Mus. Chiaramonti*, pl. XLII ; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, pl. CXIV, 5.

(3) *Nuove Memorie*, *l. cit.*, p. 159 et suiv. — Cf. *supra*, p. 179, ce que dit M. Héron de Villefosse.

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN. — [798].

TOMBEAU DE LA VALLÉE DE HINNOM A JÉRUSALEM (1)

(Planche 31.)

Au sud de Jérusalem, entre le mont du Mauvais-Conseil et les monts Moriah et Sion, court de l'est à l'ouest une vallée profonde connue sous le nom de vallée de Hinnom ou des fils de Hinnom. Là se trouvaient, à l'époque des rois de Juda, le Tophet, sanctuaire de Moloch, à qui les plus grandes familles du peuple juif immolaient leurs enfants. Tout le flanc méridional de la vallée était garni de grottes sépulcrales qui furent de tout temps peuplées par les cadavres de Jébuséens d'abord, et, après eux, par les cadavres des Juifs les plus riches. Il en est résulté que cette vallée des morts, théâtre habituel du culte abominable de Moloch, a vu son nom hébraïque de-Gê-Hinnom (vallée de Hinnom) devenir l'appellation de l'enfer, le Djehennam des Arabes, la géhenne du moyen âge.

Parmi les sépulcres taillés dans le roc, et qui excitent encore l'admiration des voyageurs et des antiquaires, nous en avons choisi un dont nous offrons aujourd'hui (planche 31) les détails aux lecteurs de ce recueil, avec l'assurance qu'ils nous sauront gré de leur faire connaître un monument des plus curieux.

Le plan est d'une grande simplicité, qui n'a d'égale que son élégance. Un large vestibule, dans lequel on pénètre par une large porte évasée par le bas et à crossettes, donne accès, par une petite porte taillée dans la paroi du fond, dans une première chambre sépulcrale munie à droite comme à gauche de trois fours à cercueils, que les Juifs appelaient koukim, et dans lesquels les corps, enveloppés de bandelettes et couverts d'aromates, étaient enfermés. Les deux koukim du milieu sont munis d'une porte taillée dans la masse du roc,

(1) Ce travail posthume du regretté M. de Saulcy n'est pas le seul que la *Gazette archéologique* aura la bonne fortune de pouvoir offrir à ses lecteurs. Nous possédons encore plusieurs autres dessins que cet archéologue éminent avait bien voulu tirer pour nous de ses riches portefeuilles, et dont il nous avait aussi remis le texte explicatif.

et d'un goût charmant, à notre avis du moins. Ces portes sont encore évasées par le bas et à crossettes; elles sont surmontées d'un petit fronton qu'accompagnent deux vases en guise d'acrotères. Le plafond de cette chambre est en coupole surbaissée; des bouquets de triples palmes ornent les pendentifs soutenant cette coupole, qui présente une sorte d'astéroïde ou de rosace fort élégante. Malheureusement ce plafond a été mutilé à une époque fort ancienne déjà, puisque c'est un anachorète qui, pour s'établir dans ce tombeau, en a brutalement attaqué les parois, décorées ou non, afin d'accommoder le tout à son usage.

Ce qui est très curieux, c'est que l'artiste qui a dessiné ce joli plafond en avait tracé l'épure sur la paroi même de la muraille, afin qu'elle servît de guide-âne au tailleur de pierres chargé de l'exécuter. Cette épure, tracée à la pointe, est parfaitement conservée, et j'ai eu le plaisir de la découvrir.

On remarquera que la jolie porte que nous avons reproduite sur notre planche offrait en relief l'image de battants ornés d'encadrements et de moulures. A la partie inférieure, ces battants simulés étaient évidés pour livrer le passage à un four à cercueil ou kouk. Une fois le cadavre mis en place, un bouchon de pierre venait s'incruster hermétiquement dans l'ouverture, et cette portion mobile de la porte devait offrir la continuation des moulures de la portion fixe.

De cette première chambre on passait dans une seconde, munie d'une large banquette sur son pourtour et renfermant quatre koukim et deux lits funéraires ou arcosolia.

Pour moi, il n'y a pas de doute possible sur l'âge de ce joli monument, qui est antérieur au VIe siècle avant notre ère, c'est-à-dire contemporain des rois de la dynastie de David.

F. DE SAULCY.

TERRES CUITES DE COLOÉ

(PLANCHE 32.)

La figurine de terre cuite représentée sur la planche 32 m'a été envoyée d'Asie-Mineure, et a été trouvée à Coloé de Méonie. C'est un jeune dieu, d'aspect presque puéril, assis les jambes écartées et repliées de telle manière que les talons se touchent. De la main droite, il tient un coq posé sur son genou; de la gauche, il serre contre sa poitrine, dans les plis d'un petit pallium (ou nébride) fixé sur l'épaule droite (1), une grappe de gros raisins appliquée sur une large feuille de vigne. Les joues de la divinité sont pleines, le menton fort, le nez aplati; l'expression est vulgaire et bien en rapport avec la grossièreté d'exécution de l'ensemble. La chevelure en longues mèches roides tombe disgracieusement sur les tempes et la nuque; sur le sommet de la tête, une grosse mèche médiane (*polos*) descend sur le front; de chaque côté une grande fleur à quatre pétales complète la disposition de la coiffure. Mais ce qui donne à cette statuette, d'aspect étrange, sa physionomie caractéristique, c'est le vaste croissant placé derrière les épaules, qui la fait reconnaître aussitôt pour le génie du dieu Mên ou Lunus (Sin), cette personnification orientale de la déité lunaire, dont le type figure sur un si grand nombre de monnaies de villes d'Asie.

Je répète que la fabrique est grossière, fort incorrecte. La terre est très ferme, très légère, sonore, d'un grain extrêmement fin, d'une coloration rougeâtre assez marquée, sans traces de peinture, parsemée de rares paillettes d'or, qui n'ont point été appliquées à la main, mais font partie de la matière même de fabrication. C'est bien là cette terre de Lydie et des environs mêmes de Sardes, qui donne aux

(1) Certains dieux sylvestres ou horticoles sont parfois figurés, tenant ainsi des fruits, pommes, raisins, cônes de pin, dans les plis de leur pallium. Voyez le mémoire de Reifferscheid : *Sulle imagine del dio Silvano e del dio Fauno*, dans les *Annales de l'Institut archéologique*, t. XXXVIII (1866), p. 210-227.

flancs du Tmolos leur teinte rougeâtre si caractéristique, et qu'entraîne jusqu'au golfe de Smyrne le cours rapide de l'Hermos.

On a beaucoup écrit sur le dieu Lunus, divinité asiatique fort connue, représentée sur bien des monuments divers, et jusque sur l'arc de Bayeux, décrit par M. Heuzey dans la *Revue archéologique* de 1869, t. XIX, p. 1 et suiv.; je n'ai donc point la prétention de reprendre ici un sujet déjà très étudié. Si les savants éditeurs de la *Gazette archéologique* ont cru devoir donner l'hospitalité à cette grossière statuette, c'est d'abord parce que nous connaissons son lieu précis d'origine (ce qui est toujours intéressant, surtout lorsqu'il s'agit d'un monument provenant de cette Asie-Mineure encore si mal explorée), puis, et principalement, en raison de la présence du coq dans les mains du jeune dieu, particularité qu'on ne retrouve, je crois, dans aucune autre représentation connue du Lunus asiatique. Jamais, en effet, le coq n'avait été jusqu'ici, que je sache, regardé comme un des emblèmes de cette divinité. Cette association d'un oiseau qui a toujours été considéré dans l'antiquité comme plus spécialement solaire (1) avec un dieu essentiellement lunaire ne laisse pas que d'être assez étrange. J'ai vainement interrogé les maîtres les plus compétents, et tout aussi vainement parcouru les ouvrages spéciaux, le fil reliant le coq au dieu Lunus n'est pas encore retrouvé d'une manière suffisamment nette. J'ai dû me contenter de réunir ici les quelques faits connus pouvant être interprétés comme établissant un rapport entre le coq et les divinités lunaires.

Les anciens sacrifiaient fréquemment de jeunes coqs. Chwolsohn, dans son travail sur les Çabiens, a fait diverses recherches sur ce sujet. Ceux-ci offraient dans beaucoup de circonstances cet oiseau à leur divinité, à Carrhæ (2); ils l'offraient également aux Pyramides et au Sphinx (3). Bien que presque constamment considéré

(1) Le coq, symbole solaire chez les Grecs. Voyez Proclos, *De sacrific. et mag.*, p. 280: « *Leones et galli animalia solaria* ». Voy. aussi Gerhard, *Griech. mythol.*, § 44 et 470. — Le coq, symbole solaire chez les Çabiens. Voy. Chwolsohn, *Die Ssabier und der Ssabismus*, t. II, p. 87 et suiv., etc, etc.

(2) Chwolsohn, *op. cit.*, t. II, p. 8.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 493-494.

comme solaire, le coq était cependant parfois attribué à des divinités féminines lunaires : par exemple, à Athéné Ergané (1), à Latone (2), à Déméter (3). M. Lenormant, à l'amabilité duquel je dois ces dernières indications, me signale encore les monnaies de Dardanos de Troade, sur lesquelles on voit le coq au revers d'Artémis Séléné, montée sur un cheval (4).

Dans les *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon*, de M. Layard (5), est figurée une pierre gravée, trouvée à Babylone, représentant un personnage ailé et barbu, faisant l'invocation devant *un coq* posé sur un autel, et au-dessus duquel plane un croissant. M. Layard ajoute que sur un cylindre du British Museum on voit un sujet presque semblable : un prêtre portant l'habit liturgique *(sacrificial)*, debout devant une table (6), près d'un autel portant un *croissant*, et d'un plus petit autel sur lequel est *un coq*. Ce sujet est gravé à la p. 539 de l'ouvrage en question. Voilà donc bien certainement ici le coq et le croissant mis en relation dans des scènes religieuses asiatiques. On objectera, il est vrai, qu'il s'agit d'une époque fort antérieure à l'âge de la figurine; mais les idées se perpétuent étrangement sur cette vieille terre d'Asie,

Dans le traité de Lucien : *le Songe ou le Coq*, il n'y a rien qui concerne le culte asiatique; rien, hélas ! que des banalités romaines. Un homme de Samosate devait avoir la mémoire pleine de légendes sur un mythe asiatique; il aurait pu, s'il avait voulu, nous fournir les renseignements les plus complets et les plus authentiques, mais il se faisait certainement un malin plaisir de n'en rien dire aux occidentaux tant détestés (7)!

(1) Pausan., VI, 26, 2.

(2) Aelian., *Hist. anim.*, IV, 29.

(3) Porphyr., *De abstin. carn.*, IV, 16.

(4) D. de Luynes, *Numism. des Satrapies*, pl. VI, *Mania*, nº 1.

(5) P. 538 (1853, 8º).

(6) C'est une table à libations.

(7) Le coq a été également considéré parfois comme un symbole érotique. Voyez Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élite des monum. céramogr.*, t. I, p. 36; t. II, p. 119; t. IV, p. 180; Panofka, *Terracotten des K. Museums zu Berlin*, p. 99; Roulez, *Choix de vases peints du Musée de Leyde*, p. 73. — Éros tenant un coq. Voyez *Élite des monum. céramogr.*, t. IV, pl. XLIX. — Éros monté sur un coq. Voyez Tœlken, *Verzeichniss der Gemmensammlung zu Berlin*, nºs 482 et 483. — Éros dans un char traîné par deux coqs. Voyez Tœlken, *Ibid.*, nºs 484-486.

Mais l'observation la plus importante serait peut-être la suivante, que je dois encore à l'inépuisable obligeance de M. de Longpérier. Sur un petit bronze de Géta, frappé à Germanicopolis de Paphlagonie (1), on voit un coq dont la présence n'a pas encore (au moins à notre connaissance) été expliquée. Mais, maintenant que notre attention est éveillée par cette statuette, il serait permis peut-être de faire remarquer que justement à la même époque, un moyen bronze de Julia Domna, frappé dans la même ville (2), représente le dieu Lunus. Le petit bronze de Géta, en qualité de division monétaire, porterait le symbole seulement; pendant que le moyen bronze, à l'effigie de la mère, offrirait l'image du dieu représenté en pied. Le procédé d'abréviation du type correspondrait exactement à celui qui domine dans toute la numismatique des Nomes de l'Égypte (3).

On le voit, il se pourrait que la découverte de cette terre cuite conduisît à des considérations d'une application quelque peu générale. Elle n'en serait que d'autant mieux venue.

L'objet que le dieu Lunus tient dans les plis de son pallium est, je l'ai dit, une grappe de raisin placée sur une feuille de vigne. Quelque hésitation serait permise, eu égard à la grosseur très considérable des grains, et on pourrait songer à une pomme de pin, attribut fréquent de Lunus, ou plutôt même à un ananas, si ce dernier fruit n'avait pas une origine essentiellement américaine; mais un rapprochement instructif, qui m'est signalé par M. de Longpérier, vient lever tous les doutes. Sur des monnaies des villes d'Asie du second siècle avant l'ère chrétienne, époque à laquelle on peut précisément fort bien attribuer notre terre cuite, sur des demi-cistophores d'Éphèse, de Tralles, de Pergame de Mysie, de Laodicée de Phrygie, etc. (4),

(1) Mionnet, *Description de méd. antiques*, t. II, p. 398, n° 64, et *Supplément*, t. IV, pl. XII, n° 5.

(2) *Ibid.*, *Supplément*, t. IV, p. 567, n° 99.

(3) Voy. Tôchon d'Annecy, *Rech. histor. et géogr. sur les médailles des Nomes*, 1822, 4°, et Jacques de Rougé, *Monnaies des Nomes de l'Égypte*, Paris, 1873, 8° (Extr. de la *Revue numismatique*, t. XV, 1874-1877).

(4) Voyez H.-P. Borrell, *Numismatic Chronicle*, 1843, t. VI, p. 658; Max Pinder, *Uber die Cistophoren*, etc. Berlin, 1856, pl. I, n°s 12 à 16 (Éphèse, Tralles); A. de Longpérier, *Revue numism.*, 1859, p. 418-420, pl. III, n°s 4-5 (Pergame de Mysie, Laodicée de Phrygie); Général C. Fox, *Engravings of unpublished or rare greek coins*, part. II, Londres, 1862, pl. IV, n° 64, pl. VII, n°s 138-139 (Éphèse, Tralles).

figure une grappe de raisin disposée exactement de la même manière, c'est-à-dire, posée sur une large feuille de vigne à lobes très découpés. La ressemblance est si parfaite, qu'elle frappera les observateurs les plus superficiels; c'est le même type absolument; et rappelons qu'il s'agit de pièces frappées dans des villes bien voisines de la Lydie, patrie de notre terre cuite. Si les grains sont fort gros, c'est qu'il s'agit de ces superbes raisins d'Asie, dont on peut voir, en automne, de magnifiques monceaux sur les marchés de Smyrne et de Constantinople.

La seconde figurine, dont voici le dessin, reproduit de la moitié



de la grandeur originale, m'est également venue de Coloé, et est de

facture encore plus grossière que la précédente. C'est une Vénus Anadyomène, reproduction dégénérée d'un type primitif, probablement beaucoup plus élégant (1). Dans celle-ci, au milieu de l'empâtement général, on ne retrouve plus guère que les lignes principales ; les mains, qui sont censées tordre l'opulente chevelure absente de la déesse, ne sont plus représentées que par d'informes moignons. Les contours, trop saillants, ont été, à la sortie du moule, purement et simplement ébarbés au couteau. C'est encore un monument intéressant par ce fait surtout que nous connaissons son lieu précis d'origine. C'est la même terre absolument que celle de la précédente figurine : terre fine, rougeâtre, sèche à l'excès, dure et sonore, parsemée de très fines paillettes d'or. Vénus Anadyomène est debout dans l'attitude consacrée. Sa chevelure, trop difficile à représenter étalée et ruisselante dans un aussi grossier travail, est réduite à quelques longues tresses qui se déroulent sur le dos et les épaules. La déesse est coiffée de la stéphané; ses oreilles portent de grosses boucles; son cou est orné d'un large collier d'or, auquel est fixée une énorme pendeloque pyriforme ou *bulle* qui pend entre les seins. Le torse, nu par devant jusqu'à la ceinture, est recouvert postérieurement d'un voile dont les amples plis viennent s'enrouler autour des hanches et cacher entièrement la partie inférieure du corps. A droite de la déesse, un dauphin nageant la queue dressée ; à gauche, Éros assis, une jambe repliée, les bras chargés de fleurs et de fruits, tous deux fort vaguement indiqués, complètent le groupe placé sur un socle quadrangulaire.

Gustave SCHLUMBERGER.

(1) M. Philippe Berger a montré ici même (dans ce volume, p. 27 et s.) que l'Aphrodite Anadyomène n'est autre chose que l'embellissement par le génie grec d'un antique type de figuration de la divinité féminine des religions de l'Asie. Ma terre cuite de Coloé apporte un élément de plus à sa démonstration.

ÆGYPTO-SEMITICA (1).

IV.

Un cylindre assyrien de la Bibliothèque Nationale a été reproduit et étudié par MM. W. Mansell (2) et J. Ménant (3).

Ce cylindre présente deux rangs de personnages; sur le premier, Belit ou Bel adoré par sept dieux célestes. Ce premier groupe ne peut appartenir à nos *Ægypto-Semitica;* mais le second en relève certainement. Je suis même fort étonné que des savants aussi perspicaces que MM. Mansell et Ménant n'aient pas reconnu le caractère égyptien des trois derniers personnages du cylindre.

Deux d'entre eux ont une tête de lièvre et portent un lièvre à la main. Or, le dieu à tête de lièvre est fréquent sur les monuments égyptiens. Je le signalerai principalement sur ces beaux sarcophages d'Amenhotep conservés au Cabinet des médailles et remontant à la XX[e] dynastie. Là, dans une scène, le dieu à tête de lièvre est même accompagné de la légende : *nuter aa neb duau*, « dieu grand seigneur de l'hémisphère inférieur ». Or, on sait que c'est là le titre propre d'Osiris. Mais pourquoi le dieu Osiris est-il représenté fréquemment avec une tête de lièvre? On le comprendra si l'on se souvient qu'un des noms fréquents d'Osiris est *un-nowre*, « l'être bon », et que la première syllabe de ce nom, rendant l'idée d' « être », s'écrit par le signe du lièvre. Autrement dit, la figure du lièvre a la valeur phonétique de *un*, lequel son exprime la notion d' « être » que l'on rencontre dans le nom d'Osiris.

M. Mansell n'a vu dans le second rang de personnages du cylindre que l'image des habitants du chaos, M. Ménant que des figures fantastiques dont il ne veut pas s'occuper. Cependant deux de ces personnages se présentent avec une des formes précises de l'Osiris égyptien. Le troisième personnage est également fort reconnaissable. Sa tête de chien, sa poitrine un peu large font d'abord songer au cynocéphale. Mais dans ces cylindres les proportions ne sont gardées, ni pour le corps ni pour la tête. Du reste, par son attitude, cette représentation se décèle aussitôt. Elle foisonne sur les monuments égyptiens de toutes les dimensions. C'est Anubis à tête de chacal. On le voit partout, comme ici, levant de la main gauche le vase de parfums. C'était lui, en effet, qui était censé présider au bon embaumement, par lequel la momie se devait conserver intacte jusqu'au jour de la

(1) Voy. la *Gazette archéologique*, 1878, p. 188 et s.

(2) *Gazette archéologique*, 1878, p. 136. Ce cylindre avait d'abord été publié par Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXIX, n° 1.

(3) *La Bible et les cylindres chaldéens*, p. 37.

renaissance. La main droite d'Anubis est posée sur un objet de forme insaisissable. Partout le dieu se montre ainsi sur les monuments égyptiens ; l'objet sur lequel se repose sa main droite, c'est la momie qu'il protège. Ici c'est peut-être une sorte de coffret funéraire. Voilà, me semble-t-il, un troisième personnage du cylindre parfaitement reconnu et prenant place dans notre série des *Ægypto-Semitica*.

Le reste du curieux monument ne nous appartient pas. Par les caractères qu'il présente, ce cylindre ne peut avoir une origine perse, comme le veut le *Catalogue des camées, etc., du Cabinet des médailles*. C'est une affirmation qu'il est parfaitement inutile de discuter; je ne crois pas davantage qu'il soit, ainsi que le veut M. Ménant, de la Basse Chaldée. L'Est de la Syrie me semble indiqué par les représentations mêmes que porte le monument.

V.

La plaque en bronze vendue à M. Péretié par un paysan et publiée par M. Clermont-Ganneau, dans la *Revue archéologique* (1), est peut-être d'une authenticité douteuse. Pour obtenir une certitude, il faudrait voir le monument lui-même. Dans tous les cas, les scènes représentées auraient été fort habilement empruntées à des monuments authentiques. Elles ne sont certainement pas de pure invention, se rattachant comme elles font aux points les plus délicats et les plus profonds de la mythologie sémitique et égyptienne.

M. Clermont-Ganneau n'a pas interprété le monument, mais s'est borné à en donner une description. Autant cependant qu'il est possible de le supposer dans son premier travail, la scène du dernier registre lui échappait. L'être monstrueux, installé sur la barque, foulant sous son pied, non pas un cheval, mais un antilope ou une chèvre, est bien un Horus-Mont, un Reschpou, un Melqarth, un Izdhubar, luttant contre les puissances malfaisantes. Dans la scène du milieu, que de détails égyptiens ! la momie étendue sur le lit funèbre; ces deux Oannès, ayant tout à fait le rôle et l'attitude d'Anubis, protecteur des morts.

Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est le personnage tournant le dos à la scène terrestre, et se trouvant là sur les extrêmes frontières de notre monde et du monde infernal. Chez les anciens, nous le savons, existait la notion du double, de l'image animée des êtres humains ou divins (2). N'est-ce pas le double du

(1) Clermont-Ganneau, *Revue archéologique*, 1879, t. II, p. 337-349, pl. XXV.

(2) Mariette, *Dendérah*, t. IV, pl. XLIV, b, l. 4-5; Lepage-Renouf, *On the true sense of an important egyptian word*, dans *Transactions of the Society of Biblical Archæology*, t. VI, p. 503-505; Maspero, *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes*, t. I, p. 152-160.

défunt, prêt à entrer dans l'hémisphère inférieur, qui apparaît là, debout, d'une façon si singulière?

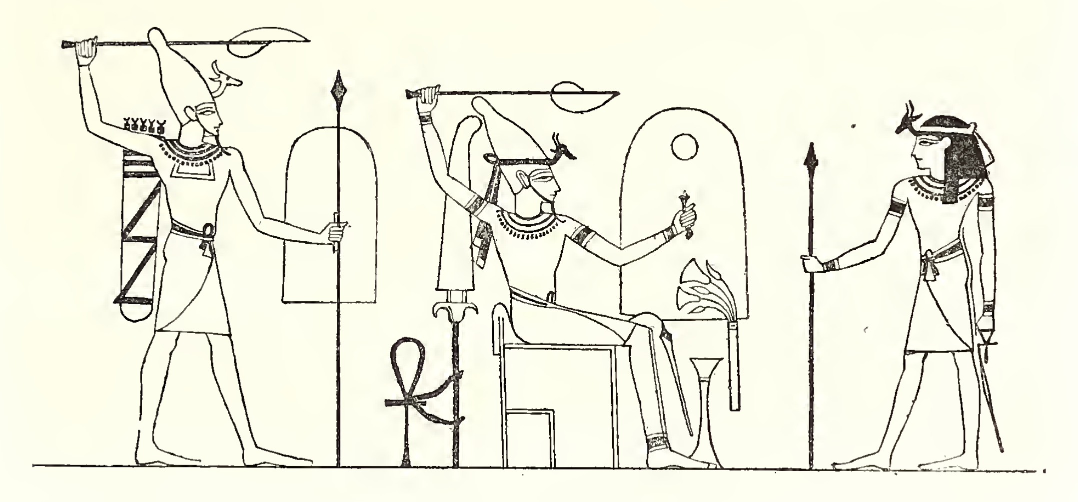
Dans le second registre, moins important, semble-t-il, que les deux derniers, se montrent des têtes certainement égyptiennes. Un personnage porte une tête d'uræus ou de lièvre, et pourrait par conséquent être Osiris; un autre, le deuxième, est Horus à tête d'épervier; le quatrième, c'est Khnoum criocéphale. Le cinquième, à tête allongée, ne rappelle-t-il pas Sebek, le dieu crocodile? Le septième Sekhet, la déesse à tête de lionne, mais dans un accoutrement masculin?

Encore une fois, en supposant même que ce petit monument de bronze soit d'un habile faussaire, celui-ci n'a certainement pu inventer les scènes représentées, mais a dû les copier sur un autre monument.

VI.

Il n'est pas possible d'arriver autrement que par les études d'égyptologie à comprendre ce qu'était le Rescheph des inscriptions phéniciennes de Chypre avec son double surnom de Rescheph-'Heç et de Rescheph-Mokil.

Sur plusieurs stèles égyptiennes du temps des Ramessides, dont les trois principales sont conservées dans les musées de Paris, de Londres et de Turin, l'on voit figurer un dieu du nom de *Reschpu*. Nous reproduisons ici son image, d'après les trois monuments qui viennent d'être cités.



Ce dieu a-t-il une parenté avec le רשף des inscriptions de Cypre, et s'il en est ainsi, les monuments égyptiens vont-ils nous aider à pénétrer l'essence de Rescheph?

D'abord רשף est philologiquement le même que *Reschpu.* רשף s'appelle רשפחץ Rescheph-'Heç ou à la lance, et Reschpou est bien aussi Rescheph-'Heç, puisque sa main est armée de la lance, et que celle-ci y remplace le sceptre que les autres divinités portent ordinairement.

Quelle peut être l'étymologie sémitique ou égyptienne de ce nom divin? Dans le dictionnaire égyptien, on rencontre un mot *resef.* Mais tel qu'on le lit dans le *Décret de Phtah-Totunen,* récemment publié par M. Naville (1), il a pour déterminatif l'oiseau, ce qui lui donne le sens de « pêche aux oiseaux ». Pas un rapprochement possible entre un pareil sens et le dieu Reschpou ou Rescheph. Il faut donc chercher ailleurs. Il y a encore un mot égyptien *khesef;* mais il commence par la forte aspiration *kh*, qui devait se changer bien difficilement en la roulante. Reschpou ou רשף, on l'a parfaitement reconnu, ne peut venir que de la racine sémitique רשף, flamme. C'est donc un dieu solaire qu'une inscription bilingue rend, du reste, dans sa partie cypriote, par Apollon (2). Il y a un dieu solaire égyptien que les Grecs ont aussi appelé Apollon, un dieu qui tient la lance comme Reschpou ou Rescheph, et qui semble bien ne faire qu'un avec lui : c'est Horus.

Pourquoi la lance entre les mains d'Horus? Le sachant, nous saurons par là même ce qu'elle signifie aux mains de רשף.

Avec la lance, Horus frappe les puissances mauvaises, les ténèbres meurtrières de son père Osiris, le bon principe. Cet acte d'Horus est surtout exprimé en égyptien par le mot *khesef*, « action de repousser (3) », quelquefois par le mot « faire reculer », ou bien par *tes*, « couper »; *ter*, « exterminer », est aussi très fréquent. Les puissances ténébreuses ou mauvaises de la nature, touchées par le Soleil perçant, sont représentées sous différentes formes. Tantôt apparaît le serpent Apap, ennemi de Ra (le Soleil) ou du bon principe : « J'ai repoussé Apap de la barque de Ra (4) ». Dans une série de chapitres du *Livre des Morts*, le défunt, assimilé à Horus, repousse tous les serpents (5), le crocodile (6) et toute une série de bêtes considérées comme malfaisantes. Ailleurs, c'est la tortue que frappe Horus (7). Mais ce qu'il faut surtout consulter, ce sont les textes et les nombreux tableaux

(1) Ed. Naville, *Le décret de Phtah-Totunen en faveur de Ramsès II et de Ramsès III*, tirage à part des *Transactions of the Society of Biblical Archæology.*, t. VII, part. 1, 1880.

(2) Voir, parmi beaucoup d'autres, Moritz Schmidt, *Jenær Literatur-Zeitung*, 7 fév. 1874, p. 86, et *Die Inschrift von Idalion und das kyprische Syllabar*, Iena, 1874.

(3) Ce mot est très fréquemment employé dans le *Livre de ce qui est dans l'hémisphère inférieur* : voir Pierret, *Études égyptologiques*, deuxième livraison, *Recueil d'Inscriptions inédites du Musée égyptien du Louvre*, p. 103 et suiv.

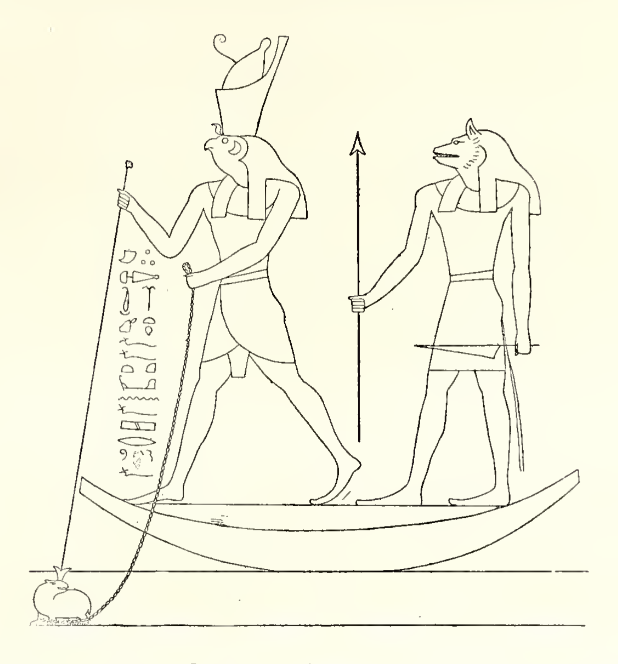
(4) Ledrain, *Monuments égyptiens de la Bibliothèque Nationale*, pl. LXXIII.

(5) *Todtenbuch*, ch. 33.

(6) Id., 30.

(7) *Sarcophage d'Amenhotep*, à la Bibliothèque Nationale.

dépeignant sur les murailles d'Edfou les combats et les victoires d'Horus contre ses ennemis typhoniens (1). Une scène mille fois répétée, c'est celle-ci : Horus à



tête d'épervier, debout dans la barque, tient d'une main la chaîne qui attache Set, auquel on a donné la figure d'un hippopotame, et de l'autre frappe son ennemi du fer de sa lance. Cela nous aide à bien comprendre pourquoi le רשף = Horus, des inscriptions phéniciennes de Cypre, est appelé רשף-חץ ou « Rescheph à la lance ».

Horus repousse et extermine les bêtes typhoniennes, et en agissant ainsi, « prévaut » contre elles. La victoire d'Horus est exprimée par plusieurs mots, mais principalement par le radical *khnem*, « vaincre, l'emporter sur ». « Il t'est donné de l'emporter (de faire l'acte de *khnem*) sur les rebelles contre toi (2). » Or, quel est l'équivalent, hébreu ou phénicien, du mot égyptien *khnem*, « l'emporter sur, prévaloir »? Le radical hébreu répondant le plus exactement à l'expression égyptienne, c'est le verbe יָכֹל, *valere*, *praevalere*, qui au participe hiphil devient מֹכִל. Dans les inscriptions de Cypre, le dieu רשף-חץ « Rescheph à la lance », porte aussi très fréquemment le nom de מכל, lu jusqu'ici *Mikal*, et que je propose de lire *Mokil* « le prévalant ».

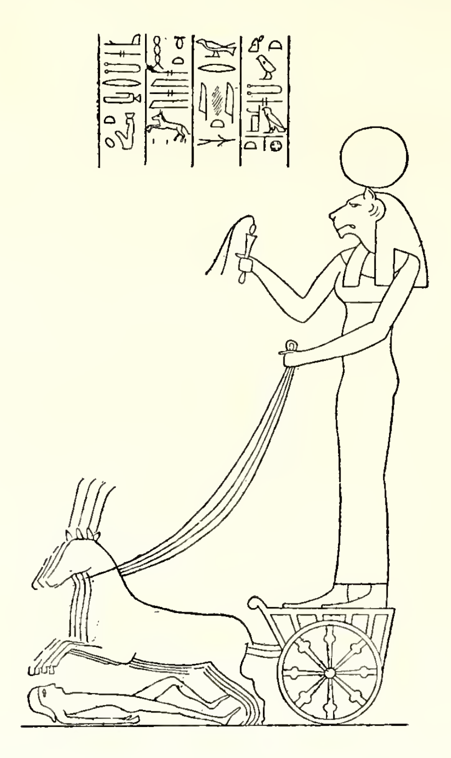
(1) Naville, *Textes relatifs au mythe d'Horus*; Brugsch, *Dictionnaire géographique de l'ancienne Égypte*, p. 275-277.

(2) Naville, *ouvr. cit.*, pl. II.

רשפ-חץ et רשף-מכל s'expliquent, semble-t-il, très facilement, grâce aux textes égyptiens, et sont des qualifications convenant parfaitement au dieu Rescheph = Horus.

VII.

Voici une représentation copiée dans le temple d'Edfou (1). La déesse égyptienne Sekhet, la tête surmontée du disque solaire, est debout sur un char traîné par deux



chevaux dont, d'une main, elle tient les rênes, portant de l'autre main une sorte de fouet. On lit à côté de la déesse cette légende en caractères hiéroglyphiques :

« Astarté, maîtresse des chevaux, souveraine du char dans Outeshor. »

Pourquoi Astarté est-elle représentée sous la forme de Sekhet? Il ne faut pas oublier que si la déesse syrienne, sous son nom d'Aschérah, est reconnue comme la personnification de la volupté, c'est sous le nom d'Aschtoreth, la chasteté, la force, la guerre, l'effroi. Or, en Égypte, on ne pouvait mieux identifier Astarté qu'avec

(1) Naville, *ouvr. cit.*, pl. XIII.

Sekhet. Cette déesse, à tête de lion, la tête surmontée du disque, personnifie, en effet, les forces terribles de la nature; le soleil surtout dans ses ardeurs brûlantes.

Dans le papyrus 3 du musée de Boulaq, qui est une sorte de *Rituel de l'embaumement*, on lit : « Elle vient à toi, Osiris (défunt) N., elle vient à toi, Sekhet, la grande amie de Ptah..., sa force passe en toi, elle lance la flamme du feu contre tes ennemis, et cette flamme consume le corps de tes adversaires... elle brûle le cœur des impies... (1). » Pour exprimer l'explosion de vie qui se doit produire au jour de la renaissance, le défunt s'écrie : « Je me dresse en Sekhet rajeunie ! » (2).

Rien de mieux approprié que cette forme de Sekhet à rendre, pour ainsi dire, en égyptien ce qu'Astarté ou Anath exprimait pour les Sémites. ענת עז חים (3), « Anath force de vie », ne ressemble-t-elle pas à Sekhet, telle qu'elle nous apparaît dans les deux textes cités? Et ces textes eux-mêmes ne sont-ils pas d'excellents commentaires des deux mots phéniciens עז חים, accompagnant le nom d'Anath dans l'inscription bilingue étudiée par M. de Vogüé?

E. LEDRAIN.

DEVIN HÉROIQUE, BRONZE GREC.

(PLANCHE 34.)

Il n'entre pas dans ma pensée de reprendre ici d'une manière complète, après Boulenger (4), Van Dale (5), J.-H. Müller (6), Corn. Cuntz (7), K.-Fr. Hermann (8), les rédacteurs de l'Encyclopédie de Pauly (9) et M. Bouché-Leclercq (10), le sujet de la ἱεροσκοπία ou haruspicine, c'est-à-dire de la divination par l'examen des entrailles (11) de certaines victimes spécialement immolées, *hostiae consultatoriae* (12),

(1) Maspero, *Mémoire sur quelques papyrus du Louvre*, p. 30.

(2) *Todtenbuch*, 26.

(3) Vogüé, *Inscript. phénic. de Chypre*, dans *Journal asiatique*, août 1867, p. 120, et *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 36 — E. Meyer, *Ueber einige sem. Götter*, dans *Zeitschrift d. D. Morgenl. Gesellsch.*, t. XXXI (1877), p. 178-719.

(4) *De divinatione*, dans Grævius, *Thes. antiquit.*, t. V, p. 384 et s.

(5) *De orig. et progress. idololatr.*, p. 394 et s.

(6) *De extispiciis*, Nuremberg, 1711.

(7) *De Graecorum extispiciis*, Gœttingue, 1826.

(8) *Gottesdienstl. Alterth. der Griechen*, § 38, 22-28.

(9) T. II, p. 1138 et s.

(10) *Histoire de la divination dans l'antiquité*, t. I, p. 166-174.

(11) Artemidor., *Oneirocrit.*, II, 69; Cic., *De divinat.*, II, 13, 18 et s.

(12) Serv. *ad* Virg., *Aeneid.*, IV, 56; cf. Macrob., *Saturn.*, III, 5.

telle qu'elle était pratiquée chez les Grecs. Hérodote (1) et Diodore de Sicile (2) affirment que la prétendue science de la hiéroscopie était en vigueur chez les Égyptiens; mais aucun document indigène n'est venu jusqu'ici confirmer ce témoignage. En revanche, les fragments des tablettes augurales en écriture cunéiforme nous montrent quel développement un tel mode de divination avait pris chez les Chaldéens et les Babyloniens (3), chez qui le signale aussi le prophète Ezéchiel (4). C'est évidemment de Babylone que la hiéroscopie ou haruspicine se répandit dans tous les pays voisins, au nord dans l'Arménie et la Commagène (5), à l'ouest dans la Phénicie, d'où elle passa à Carthage (6), et dans la Palestine (7), où le Deutéronome (8) défendait aux Hébreux de la pratiquer (9). Mais c'est surtout en Asie-Mineure qu'elle florit, dans toute la contrée (10), et en particulier dans la ville de Telmissos en Carie, dont les habitants, à cause de leur habileté dans ce genre de divination, en furent regardés par quelques-uns comme les inventeurs (11). En Cypre (12), on adorait un Zeus Splanchnotomos (13) ou dissecteur d'entrailles, et l'inspection des organes intérieurs des porcs sacrifiés faisait partie des pratiques rituelles des Cinyrades de Paphos (14). C'est évidemment de l'Asie-Mineure ou de Cypre que la pratique de la consultation des entrailles des victimes passa chez les Grecs, où elle était naturalisée depuis un certain temps déjà, à l'époque des guerres Médiques. Dès lors la famille des fameux devins d'Olympie, Iamides et Clytiades (15), était renommée

(1) II, 57.

(2) I, 70.

(3) Fr. Lenormant, *La divination et la science des présages chez les Chaldéens*, p. 55-59.

(4) XXI, 26.

(5) Juven., VI, 549.

(6) Cic., *De divinat.*, II, 12; voyez Movers, *Opferreste der Karthager*, p. 65 et s.

(7) Tacit., *Histor.*, II, 78.

(8) XVIII, 11.

(9) Bochart, *Hierozoicon*, l. II, c. XLV (t. I, p. 502, édit. de Londres, 1663); Bæhr, *Mos. Symbol.*, t. II, p. 383.

(10) Athen., IV, p. 174; Pausan., VI, 2, 2; Tacit., *Histor.*, II, 3.

(11) Cic., *De divinat.*, I, 41 et 42. Les mêmes gens de Telmissos étaient aussi célèbres pour leur habileté dans l'interprétation des prodiges : Herodot., I, 178.

(12) Hésychios (*v.* γλῶσσαι) indique Cypre, avec la Chaldée, comme la patrie d'origine des rites du sacrifice et de l'extispicine.

(13) Athen., IV, p. 174.

(14) Tatian., *Adv. Graec*, 1.

(15) Sur les Iamides et les Clytiades, ainsi que sur la parenté qu'à une certaine époque on prétendit établir entre eux, voy. Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination*, t. II, p. 63-70.

par la façon dont elle avait su faire de la hiéroscopie un instrument de divination très perfectionné (1). On prétendait que cet art avait été inventé par Delphos (2), fils d'Apollon suivant les uns (3), de Poseidon suivant les autres (4) ; ce qui semblerait indiquer que c'est à Delphes qu'il s'était d'abord implanté (5). Il est vrai que des récits différents en attribuaient l'origine à Prométhée (6), à Sisyphe (7) ou à Orphée (8). Du reste, en dépit de ces légendes qui la faisaient remonter aux temps héroïques, il est certain que la hiéroscopie était encore inconnue des Grecs à l'époque de la composition des poésies homériques et à celle d'Hésiode (9). A Rome, l'haruspicine, qui n'eut jamais le même caractère officiel que l'observation des augures et des auspices, était une importation étrusque (10), et même, quand le Sénat consultait les haruspices (11), ceux-ci étaient recrutés en Étrurie pour former le collège auquel on avait donné une existence légale (12). Les *libri haruspicini* étaient des livres étrusques comme les *libri fulgurales* et *tonitruales* (13), et les préceptes qu'ils contenaient étaient comptés parmi ceux dont on attribuait la révélation à Tagès (14).

L'examen mantique des entrailles chez les Grecs commençait par le foie (15). C'était proprement ce qu'on appelait la ἡπατοσκοπία (16),

(1) Cic., *De divinat.*, I, 41 ; II, 12. Confirmé par les faits que rapportent Hérodote (IX, 33) et Pausanias (VI, 2, 2).

(2) Plin., *Hist. nat.*, VII, 56 ; Nonn., *Synagog. hist.*, 61.

(3) Pausan., X, 6, 2.

(4) Tzetz. *ad* Lycophr., *Alex.*, 208.

(5) Bœttiger, *Ideen zur Kunstmythologie*, t. I, p. 76.

(6) Aeschyl., *Prometh.*, 493 et s.

(7) Diod. Sic., *Exc. de virt. et vit.*, t. II, p. 546, ed. Wesseling.

(8) Orph., *Argonaut.*, 34 ; Suid., *v.* ἀμνοκοπία et θυηπολικόν.

(9) Bœttiger, *Kunstmyth.*, t. I, p. 76 ; Lobeck, *Aglaopham.*, p. 262 ; Vœlcker, *Allgem. Schulzeit.*, 1831, p. 1159 ; K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 38, 23.

(10) J. H. Chr. Raven, *Haruspices Romae utrum natione Etrusci an Romani fuerint ?* Gœttingue, 1822 ; P. Frandsen, *Haruspices*, Berlin, 1833 ; Pellegrino, *Ueber den Religionsunterschied der rœmischen Patricier und Plebejer* (Leipzig, 1842), p. 86 ; Ottfr. Müller, *Die Etrusker*, t. II, p. 1-42 et 162-194 ; Marquardt, *Rœm. Alterth.*, t. IV, p. 361-369.

C'est à cause de cela que l'on avait forgé une fausse étymologie tirant *Thusci* du grec θύειν : Plin., *Hist. nat.*, III, 8 ; Serv. *ad* Virg., *Aeneid.*, II, 78 ; Fest., p. 355, ed. Müller.

(11) Cic., *De divinat.*, I, 43 ; II, 35 ; T. Liv., XXVII, 37.

(12) Cic., *De divinat.*, I, 41.

(13) Cic., *De divinat.*, I, 33 : Serv. *ad* Virg., *Aeneid.*, VIII, 398 ; cf. Macrob., *Saturn.*, III, 7.

(14) Cic., *De divinat.*, II, 23 ; Fest., *v. Tages ;* Censorin., *De die nat.*, 4 ; Isidor., *Orig.*, VIII, 9.

(15) Schol. *ad* Aristophan., *Vesp.*, 831.

(16) Herodian., VIII, 3, 17 ; Euseb., *Demonstr. evang.*, p. 209 ; Gregor. Nyss., t. I, p. 869 et 911 ; Cyprian. Confess. *ap.* Bolland., *Act. Sanct. Septembr.*, t. VII, p. 222. — Ἡπατοσκόπος : Artemidor.,

section spéciale de l'extispicine qui avait aussi chez les Chaldéens une importance de premier ordre (1). Le foie était considéré comme la partie du corps de la victime qui fournissait les augures les plus certains et les plus considérables (2) ; c'était, disait-on, « le trépied de la mantique » (3). L'histoire n'a pas dédaigné d'enregistrer les présages que reçurent en ce genre de grands personnages grecs (4) ou romains (5), augures pour la plupart funestes et résultant de l'absence de tête ou de lobe au foie de la victime (ἧπαρ ἄλοβον, ἱερὰ ἄλοβα, *jecur sine capite*), signe certain de mort. L'hépatoscopie avait même presque complètement supprimé chez les Grecs les autres parties de l'extispicine (6), qui comprenait aussi l'examen du cœur (7), de la rate, du poumon et des deux reins (8). Mais ainsi réduite à l'inspection d'un seul viscère, cette branche de l'art divinatoire avait été poussée à un degré de raffinement singulier. On distinguait dans le foie, sous des noms bizarres, un grand nombre de régions, dont chacune donnait des signes propres (9) ; mais on ne saurait aujourd'hui déterminer ce qu'elles étaient exactement, sauf les πύλαι ou δοχαί, ouvertures de la veine porte, dont le rétrécissement constituait un présage des plus fâcheux (10). Quelquefois aussi l'on prétendait lire des mots à la surface du foie soumis à l'examen du hiéroscope. Et c'est ici que la fraude trouvait à se donner

Oneirocr., II, 69. — Ἡπατοσκόπια : Hesych., *v.* φυτὰ ἱερά. — Les Septante emploient aussi le verbe ἡπατοσκοπεῖν dans Ezech., XXI, 21.

(1) Fr. Lenormant, *La divination chez les Chaldéens*, p. 58 et s.

(2) On essayait d'en donner diverses raisons philosophiques : Plat., *Tim.*, p. 71 ; Hermipp., *De astrolog.*, ed. Bloch (Copenhague, 1830), p. 16 ; Philostrat., *Vit. Apollon.*, VIII, 7, 15 ; voy. Bouché-Leclercq, *Hist. de la divination*, t. I, p. 167 et s.

(3) Philostrat., *Vit. Apollon.*, VIII, 7, 15.

(4) Xenoph., *Hellenic.*, III, 4, 1 ; Plutarch., *Cim.* 18 ; *Agesil.*, 9 ; *Alex.*, 73 ; *Pyrrh.*, 30 ; Arrian., *Exped. Alex.*, VII, 18, 5.

(5) Sueton., *Octav.*, 95. C'est le seul favorable des augures ainsi mentionnés.

(6) Bouché-Leclercq, *Hist. de la divination*, t. I, p. 172.

(7) Pourtant l'examen du cœur a donné au grec le verbe καρδιουλκεῖν : Lucian., *Sacrif.*, 13. Cicéron (*De divinat.*, II, 18) cite l'augure de la mort de César fourni aux haruspices par l'absence de cœur chez un taureau immolé.

(8) Nicephor. Gregor. *ad* Synes., *Insomn.*, p. 359.

(9) Hesych., *v.* ἀκέλευθα, ἀντιστάτης, γλῶσσαι, δεξίς, δεσμόν, δίοπτρα, διόσκουροι, διψός, δόλου τράπεζα, δοχέων, ἐγγύη, ἐπίθεος, ἑστίας χῶρος, θεός, κωλύτηρ, ποταμός, πύλαι, τάφος ; Schol. *ad* Nicandr., *Theriac.*, 560 ; Phot., *v.* τάφος ; Porphyr., *De abstin. carn.*, II, 52 ; Schol. *ad* Stat., *Theb.*, V, 176 ; voy. les notes de Rambach dans sa traduction de l'*Archaeologia graeca* de Potter, t. I, p. 694 et s. ; Ph. J. Hartmann, *De orig. anatom.* (Kœnigsberg, 1683), p. 16 et s. ; Schneider, dans ses notes sur Nicandre, p. 250 et s.

(10) Dio Cass., LXXVIII, 7.

facilement carrière. On connaît l'anecdote du roi Attale imprimant artificiellement le mot **NIKH** sur le foie de la victime (1). L'auteur des *Philosophumena* (2) donne la recette de ce genre de supercherie.

Les Chaldéens pratiquaient l'extispicine, et spécialement l'hépatoscopie sur un très grand nombre d'animaux différents (3). Les Grecs, au contraire, n'appliquaient cette méthode qu'à un petit nombre d'espèces de victimes (4), agneaux, chevreaux et veaux, nous dit-on (5). L'Iamide Thrasybule, contemporain d'Aratos, consultait aussi le foie du chien ; mais c'était une pratique qui lui était restée spéciale, et Pausanias (6) la signale comme tout à fait extraordinaire. L'hépatoscopie du porc n'était pas sortie des usages particuliers de Paphos (7). En revanche, celle de l'agneau paraît avoir été la plus fréquente de toutes (8), car on avait formé un mot spécial pour la désigner, *ἀμνοκοπία* ou *ἀμνοσκοπία* (9).

Le rite de l'hépatoscopie a été retracé par les artistes grecs, spécialement par les céramographes. Je ne rangerai pourtant pas dans la classe des monuments antiques relatifs à l'extispicine la pièce d'argent de la collection de Luynes (au Cabinet des médailles) à la légende **POMA-KVPI** (10), où le duc de Luynes (11) et le duc de Blacas (12) ont cru voir la massue d'Hercule posée sur les entrailles d'une victime. En effet, quant à moi, je tiens cette pièce pour le produit d'une falsification moderne, habilement faite mais incontestable. Mais il existe tout un groupe de vases peints, la plupart à figures noires, qui représentent des héros armés de pied en cap, se préparant à partir pour le combat et consultant avant leur départ le foie de la victime,

(1) Polyaen., *Stratag.*, IV, 20.

(2) IV, 4, 13.

(3) Fr. Lenormant, *La divination chez les Chaldéens*, p. 55, 56 et 59.

(4) Bouché-Leclercq, *Hist. de la divination*, t. I, p. 171.

(5) Pausan., VI, 2, 2.

(6) *Ibid.*

(7) Pausan., VI, 2, 2; Tatian., *Adv. graec.*, 1.

(8) Philostrat., *Vit. Apollon.*, VIII, 7, 15.

(9) Suid., *v.* Ὀρφεύς; voy. Hase, au mot ἀμνοκόπος dans le *Thesaurus* d'Henri Estienne, édition Didot.

(10) *Rev. numism.*, 1859, pl. XIV, n° 2; Mommsen, *Hist. de la monnaie romaine*, trad. Blacas, t. IV, pl. XVIII, n° 3 ; Baron d'Ailly, *Recherches sur la monnaie romaine*, t. I, pl. II, n° 2.

(11) *Rev. numism.*, 1859, p. 333.

(12) Dans le tome IV de sa traduction de l'*Hist. de la monnaie romaine* de Mommsen, p. 19.

que leur présente un éphèbe nu (1). L'un des guerriers s'en approche et y porte la main pour y toucher, afin de le mieux examiner (2). Le viscère, sur les vases à figures noires, est toujours représenté de la même façon, comme une masse molle, peinte en violet avec une sorte d'enveloppe ou de peau noire. Il n'y a pas à se méprendre sur sa nature, et l'on est en droit de s'étonner que les archéologues l'aient si longtemps méconnue, qu'en particulier Panofka n'ait voulu y voir qu'un objet douteux et énigmatique (3), en repoussant la conjecture que, dès 1834, M. le baron de Witte, alors associé à ses travaux, lui avait proposée, et qui consistait à y voir le foie de la victime. Depuis lors, au contraire, le regrettable J. Roulez a adopté avec empressement cette explication (4), et M. de Witte l'a développée et confirmée lui-même d'une manière définitive (5).

Elle était, en effet, devenue absolument certaine depuis la décou-

(1) On connaît jusqu'à présent cinq vases qui offrent ce sujet avec plus ou moins de variantes dans les figures accessoires :

A. Campanari, *Vasi della collezione Feoli*, n° 99; Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. CCLXVII. Amphore à figures rouges. Ici, le guerrier qui consulte le foie de la victime est Adraste, partant pour la guerre de Thèbes et présentant en même temps à Ériphyle le collier qui la déterminera à livrer son mari Amphiaraos : Roulez, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XV (1843), p. 219. L'éphèbe qui présente le foie est lauré, et peut recevoir le nom d'Amphilochos, second fils d'Amphiaraos et d'Ériphyle, qui devint célèbre comme devin.

B. J. de Witte, *Catal. Durand*, n° 375 ; *Catalogue of greek vases in the British Museum*, t. I, n° 582. Amphore à figures noires. La scène est celle du départ d'Hector pour son dernier combat, caractérisée par la présence de Priam et d'Andromaque et par la façon dont elle fait pendant au Jugement de Pâris, retracé sur l'autre face du vase.

C. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XII; Dubois, *Descript. des antiques des collections du comte de Pourtalès*, n° 194 ; *Catalogue* de vente *de la collection Pourtalès, Antiques*, n° 205. Amphore à figures noires. Sur ce vase et sur les suivants, les noms héroïques à donner aux guerriers demeurent douteux.

D. *Catalogue des vases grecs de la collection Panckoucke*, n° 100.

E. Vase vu par Panofka chez un marchand d'antiquités de Rome et signalé dans le *Cabinet Pourtalès*, p. 62. — Quant à l'amphore du Musée de Vienne (Comte de Laborde, *Vases de Lamberg*, t. I, pl. III), c'est par erreur que Dubois, dans les deux *Catalogues de la collection Pourtalès*, *l. cit.*, a cru que l'on y voyait un éphèbe tenant l'objet en question ; l'éphèbe nu qui figure dans cette composition ne porte absolument rien.

(2) Sur le vase désigné par la lettre B dans la note précédente, c'est Hector lui-même qui tient le foie. Il l'a pris, pour l'examiner de plus près, des mains de l'éphèbe, qui se tient debout devant lui et auquel il va le rendre.

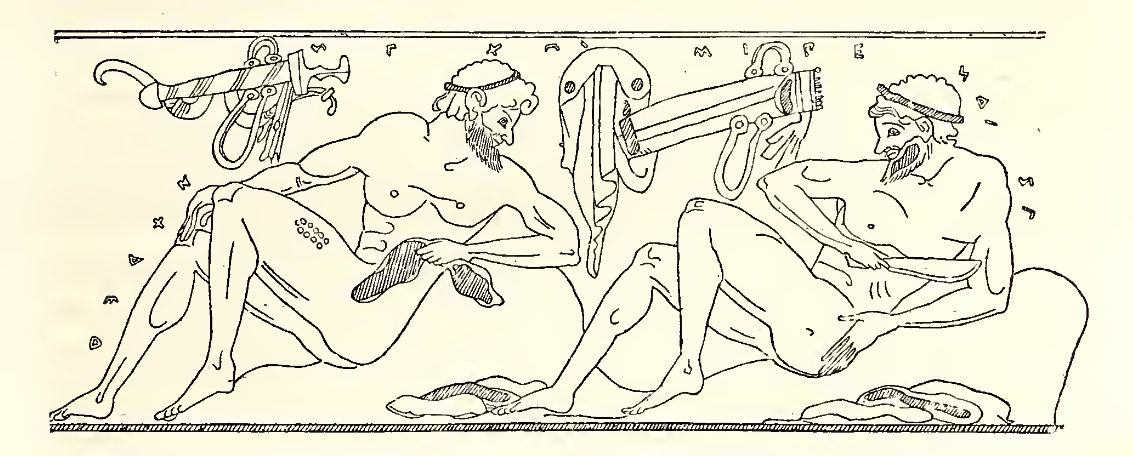
(3) *Cabinet Pourtalès*, p. 61. Panofka reconnaissait, du reste, que la détermination de cet objet donnerait la clef du sens réel de la composition.

(4) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XV (1843), p. 219.

(5) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXXV (1863), p. 236 et s. ; et dans une note de Mommsen, *Hist. de la monnaie romaine*, trad. Blacas, t. IV, p. 19 et s.

verte du beau miroir étrusque du Musée du Vatican (1), où l'on voit Calchas ailé, tel qu'on l'adorait au mont Garganus (2), tenant dans sa main un foie sur lequel il se penche pour en observer attentivement les parties fatidiques, le *caput* et le *fissum* (3), dont des génies spéciaux étaient censés avoir mission de varier l'aspect en rapport avec les pronostications de l'avenir, opération surnaturelle que le latin désignait par un verbe spécial, *fissiculare* (4). Le dessin du viscère mantique y est, en effet, entièrement conforme à celui que donnent les peintures de vases.

Voici maintenant le sujet, encore inédit (5), d'une œnochoé à figures noires de Vulci, qui a fait successivement partie des



collections Durand et Blacas, et qui est entrée avec cette dernière au Musée Britannique. Éclairé par la comparaison avec les monuments dont il vient d'être parlé, j'y reconnais sans hésitation deux devins

(1) *Museum etruscum Gregorianum*, t. I, pl. XXIX; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCXXIII.

(2) Voy. ce que j'en ai dit dans ce volume même, p. 112.

(3) Cic., *De divinat.*, I, 10 et 52; II, 13; *De nat. deor.*, III, 6. Le *fissum jecoris* séparait les deux lobes, dont on appelait un *familiaris* et l'autre *hostilis*, d'après la nature des indications qu'ils fournissaient : Cic., *De divinat.*, II, 13; T. Liv., VIII, 9; Lucan., *Pharsal.*, I, 621 ; Senec., *Oedip.*, 363.

(4) Apul., *De deo Socrat.*, p. 674 de l'édition de Paris, 1688; Martian. Capell., I, p. 5; II, p. 38; cf. Front., *Ep.* VIII, *ad Verum Imperat.*

(5) Il a été seulement décrit dans le *Catalogue Durand*, n° 877, mais sans que l'on fût parvenu à en donner une interprétation satisfaisante. Cf. J. de Witte, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXXV (1863), p. 239.

hépatoscopes ou splanchnoscopes (1). Entièrement nus et le front ceint d'une bandelette sacerdotale de pourpre, ils sont assis ou plutôt à demi couchés à terre sur des rochers ; un arc, une épée, une chlamyde et un carquois sont suspendus dans le champ au-dessus de ces personnages barbus. L'un tient un large couteau, qui le caractérise comme σπλαγχνοτόμος (2) ; c'est l'instrument avec lequel il a ouvert le ventre de la victime et a disséqué ses entrailles pour en mettre à nu les parties fatidiques. Le second est proprement le ἡπατοσκόπος ; il tient dans sa main gauche le foie (assez gros pour être celui d'un bœuf ou plutôt d'un veau) dont les deux lobes pendent de chaque côté, et qu'il semble avoir fendu par le travers pour en examiner l'intérieur; car le profil de l'objet ainsi tenu est celui d'une section horizontale de ce viscère. Ce second devin retourne la tête vers son compagnon qui tient le couteau, comme pour le consulter. D'autres viscères, encore entourés de leur enveloppe de graisse, gisent à terre auprès des deux personnages. Des inscriptions simulées sont tracées dans le champ, au-dessus des deux devins et le long de la jambe de celui qui tient le foie. Il n'y a rien à tirer de cette dernière. Mais les deux autres paraissent imitées grossièrement, par un artiste qui ne connaissait pas le grec ou qui ne savait pas lire, d'après un modèle où des inscriptions, conçues dans le système de la paléographie des vases doriens de l'Italie, désignaient les deux personnages comme les deux types les plus fameux de devins de l'âge héroïque, Calchas et Tirésias. En effet,

ИΙΓΧΛΣ
a tout l'air d'une corruption de ΚΑΓΧΑΣ
et ΜΙΓΕΝΔΙΣΓ
d'une corruption de ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

(1) Σπλαγχνοσκόπος, Theophan., *Chronogr.*, p. 43. — Σπλαγχνοσκοπία, Hermias *in* Plat., *Phaedr.*, p. 109. — Σπλαγχνοσκοπεῖν, Socrat., *Hist. eccles.*, III, 13.

(2) Anonym. *ap.* Walz, *Rhetor. graec.*, t. III, p. 657. Cf. le Zeus Splanchnotomos de Cypre : Athen., IV, p. 174.

Σπλαγχοτομία : Tzetz., *Exeg.*, II, p. 97. Le même écrivain, dans le même ouvrage, emploie aussi l'adjectif σπλαγχνοτομικός.

Que Calchas ait été représenté quelquefois comme splanchnoscope, le miroir étrusque du Vatican est là pour l'attester. Quant à Tirésias, Sophocle (1) le décrit soucieux de confirmer par l'examen des entrailles des victimes les présages de l'ornithoscopie, qui formait le mode de consultation de l'avenir à lui tout spécialement attribué (2). Comme Zeus avait accordé au devin thébain le privilège de vivre sept ou neuf âges d'homme (3), et comme les légendes poétiques prolongeaient son existence jusqu'à la guerre des Épigones (4), il n'y avait rien de contraire aux données de la tradition généralement reçue dans une scène qui le réunissait à Calchas pour exercer ensemble l'extispicine. Et il importe de remarquer que, dans notre peinture de vase, le personnage auquel nous proposons d'attribuer le nom de Tirésias a, vis-à-vis de celui que nous appelons Calchas, l'attitude du maître à l'égard du disciple. C'est lui que l'autre interroge pour lui demander la solution du problème qui met sa science en défaut.

Jusqu'ici les monuments qui nous ont occupé appartiennent exclusivement aux deux classes des miroirs étrusques et des vases peints, et parmi ces derniers presque toujours à l'ancien style. Mais Pausanias (5) vit à Olympie la statue du devin Thrasybule, de la famille des Iamides, qui vivait au IIIe siècle avant notre ère. Cette statue se faisait remarquer par ses attributs extraordinaires. Un lézard de l'espèce des stellions ou geckos, γαλεώτης (6), rampait sur son épaule droite, et à ses pieds on voyait un chien immolé, ouvert en deux et montrant son foie à découvert, attribut qui rappelait la méthode de hiéroscopie particulière à Thrasybule (7).

(1) *Antigon.*, 1020.

(2) Plus tard on montrait le site de son οἰωνοσκόπιον : Sophocl., *Oedip. Tyran.*, 493; Pausan., IX, 16, 1.

(3) Apollodor., III, 6, 7; Hygin., *Fab.*, 75; Ovid., *Metam.*, III, 320 et s.; Tzetz. *ad* Lycophr., *Alexandr.*, 682; voy. Ottfr. Müller, *Orchomenos*, p. 224.

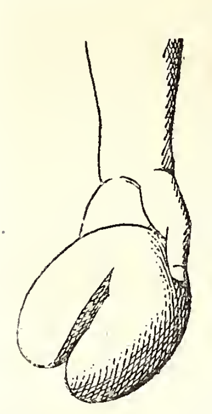
(4) Apollodor., III, 7, 3; Diod. Sic., IV, 66; Pausan., IX, 33, 1; voy. Ottfr. Müller, *Orchom.*, p. 47.

(5) VI, 2, 2.

(6) C'était un animal rattaché à la symbolique du culte d'Apollon (Welcker, *Alte Denkmæler*, t. I, p. 406 et suiv.), et il avait donné son nom à une famille de devins de la Sicile, les Galéotes (voy. Bouché-Leclercq, *Hist. de la divination*, t. II, p. 74 et suiv.).

(7) C'était peut-être, comme le conjecture M. Bouché-Leclercq (ouvr. cit., t. II, p. 68), une pratique empruntée à l'extispicine des Cariens, chez lesquels on signale l'usage des immolations de chiens (Plutarch., *Prov. Alex.*, 73; Clem. Alex., *Protrept.*, 29).

Les attributs ne sont pas aussi singuliers dans le remarquable bronze grec que reproduit notre planche 34 ; mais ceux que présente cette figure caractérisent cependant de la manière la plus formelle un devin dans l'exercice de ses fonctions d'hépatoscope. C'est une statuette, haute de 24 1|2 centimètres, qui a été apportée d'Égypte à Paris,et que M. Julien Gréau a récemment acquise pour la faire entrer dans sa riche collection. Elle nous montre un jeune homme dans la fleur du premier épanouissement de la virilité, debout et nu comme le sont les héros. Sa chevelure abondante et longue se relève en boucles élégantes autour de la bandelette qui ceint sa tête. De sa main droite abaissée il tient le rameau du laurier apollinien qui servait au rite de l'aspersion lustrale (1); la gauche, étendue en avant, supporte un objet que nous avons fait dessiner séparément de la grandeur originale dans le cliché ci-joint, en le prenant sous l'aspect où la forme s'en caractérise le mieux, c'est-à-dire vu par en haut. D'après son apparence et ses proportions, c'est incontestablement le foie d'un agneau ou d'un chevreau à peine né — comme on pourra s'en assurer en consultant le premier boucher ou le premier tripier venu — c'est-à-dire précisément le foie de l'animal dont on consultait les entrailles dans le rite d'extispicine spécialement appelé ἀμνοσκοπία. Car le mot ἀμνὸς désigne spécialement l'agneau qui vient de naître (2), et en grec il y avait entre ce terme et celui de ἀρνίον précisément la même nuance qu'en italien entre *abacchio* et *agnello;* puis, à un an, l'animal devenait ἀρνός (3). L'acte qu'accomplit le personnage figuré dans notre bronze est donc proprement celui que l'on appelait en grec καλλιερεῖν, et en latin *litare* (4), et qui était étroitement lié à l'inspection mantique des entrailles de la victime (5). C'est celui qui



(1) Euripid., *Ion.*, 114 et s.; voy. Sturz, sur Empédocle, p. 102; Leutsch, sur Zénobios, III, 12; Bœttiger, *Klein. Schrift.*, t. I, p. 396; K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 23, 6; Bœtticher, *Baumkultus*, p. 353.

(2) Hesych. : Ἀμνόν, τὸ ἄρτι τεχθὲν πρόβατον.

(3) Poll., VII, 184.

(4) Voy. Valckenaer, sur Hérodote, VII, 134.

(5) K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 39, 24.

consistait, après avoir constaté par les signes favorables qui se montraient dans l'examen hiéroscopique (1), que la victime était agréable aux dieux et qu'ils la recevaient volontiers (2), à leur présenter les entrailles mêmes où on avait lu leur volonté, en leur adressant pour l'intention spéciale du sacrifice une prière sûre d'être exaucée (3).

Les traits du visage, la longueur et l'agencement de la chevelure, enfin jusqu'à un certain point le port de la tête, dans le bronze que nous publions, offrent une ressemblance indéniable avec l'effigie bien connue d'Alexandre le Grand. C'est à tel point que plusieurs des plus habiles connaisseurs en matière d'archéologie et d'iconographie, en voyant cette figurine, ont pensé qu'il fallait y reconnaître une image idéalisée du fils de Philippe. Quelques-uns d'entre eux seraient même disposés à croire que la présence du foie de la victime immolée se justifierait dans la main du héros macédonien par le pronostic augural qui, suivant les historiens (4), montra par l'état où ce viscère se présenta dans un sacrifice l'annonce prochaine de sa mort, et par suite de son apothéose.

Malgré la haute autorité de ceux à qui j'ai entendu développer une telle interprétation, je ne saurais y souscrire. Il serait absolument contraire aux usages religieux de l'antiquité grecque de représenter le roi de Macédoine remplissant lui-même le rôle de devin hépatoscope dans le sacrifice. Cet office appartenait rituellement et nécessairement à un autre, à un devin de profession, choisi dans les familles sacrées auxquelles appartenaient le privilège de l'inspiration mantique et la tradition des règles de l'extispicine (5). Nous connaissons même le nom de celui qui accompagnait habituellement Alexandre et opérait en sa présence dans les sacrifices, de celui qui lut dans le foie

(1) Non. Marcell., II, 482 : *Tunc autem litasse credebant veteres, cum exta hostiarum luculenta et notis felicibus insignita essent.*

(2) Notez ici l'opposition entre *τὰ ἱερὰ οὐ γίγνεται*, *οὐ προχωρεῖ* et *οἱ θεοὶ δέχονται τὰ ἱερά* : Herodot., IX, 38 ; Thucyd., V, 54 ; Xenoph., *Hellen.*, III, 1, 17 ; Arrian., *Exped. Alex.*, IV, 4, 3 ; Aeschin., *Adv. Ctesiph.*, 121.

(3) Lactant. *ad* Stat., *Theb.*, X, 610 : *Inter litare et sacrificare hoc interest : sacrificare est hostias immolare, litare vero post immolationem hostiarum impetrare quod postules.*

(4) Arrian., *Exped. Alex.*, VII, 18, 5 ; Plutarch., *Alex.*, 73.

(5) Sur les devins attachés officiellement aux généraux d'armée chez les Grecs, voy. Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination*, t. II, p. 85-88.

de la victime le présage de la mort du roi, comme de celle d'Héphestion. Il s'appelait Pythagoras (1) et avait auprès du conquérant de l'Asie le même rôle que Mégistias auprès de Léonidas et Silanos auprès de Cyrus le jeune (2). Alexandre employait aussi le devin Aristandre de Telmessos, dont ses historiens relatent souvent les prédictions (3), et qu'on décrit, pendant la bataille d'Arbèles, vêtu de blanc, couronné de verveine, dictant au roi les prières solennelles avant le début de l'action, puis, quand elle est engagée, agitant une branche de laurier pour exciter l'ardeur des Macédoniens (4). On cite encore Cléomantis (5) et Démophon (6) comme devins attachés à la personne du monarque macédonien; et on le représente consultant celui du temple d'Athéné Ilias, nommé comme lui Alexandre, qui lui annonce à l'avance sa victoire du Granique (7). Qu'il y crût bien sincèrement ou non, il eut toujours soin de s'assurer, pour donner confiance à ses soldats, le secours des devins de profession, reconnus comme tels; mais jamais il ne prétendit usurper leur office sacré, qui demandait une inspiration particulière, communiquée par les dieux. C'est une idée qui ne serait pas encore venue à un Grec de son temps. Il faut descendre quatre siècles plus bas pour voir Onosandre (8) conseiller au général d'armée de se passer de devins, tout en tenant le plus grand compte des présages, et d'apprendre à consulter lui-même avec compétence les entrailles des victimes.

Il est, d'ailleurs, dans le bronze récemment acquis par M. Gréau, une autre circonstance qui me paraît encore de nature à écarter l'idée d'un portrait d'Alexandre. Ce sont les proportions du corps de la figure, son aspect carré et un peu massif, l'importance des dimensions de la tête par rapport à celles du reste. Tout ceci s'écarte des données du canon de Lysippe et de son école pour rentrer dans celles du canon de Polyclète. Ces caractères sont assez prononcés pour obliger

(1) Arrian., *loc. cit.*; Plutarch., *loc. cit.*
(2) Philostrat., *Vit. Apollon.*, VIII, 7, 15.
(3) Sur ce personnage, voy. Bouché-Leclercq, ouvr. cit., t. II, p. 76 et suiv.
(4) Q. Curt., IV, 15, 27.
(5) Plutarch., *Alex.*, 50.
(6) Diod. Sic., XVII, 48.
(7) Diod. Sic., XVII, 17.
(8) Diodor. Sicul., *De imperat. offic.*, X, 10, 25.

à penser que la statue dont la figurine en question nous donne un écho devait être un peu antérieure à l'époque du fils de Philippe.

Je tiens donc la ressemblance du bronze de la planche 34 avec l'effigie d'Alexandre pour simplement fortuite. Et je ne crois pas qu'il faille y chercher autre chose que la représentation d'un devin hépatoscope, mais une représentation idéale plutôt qu'iconique. Ce n'est pas le portrait réel d'un devin des temps historiques que l'artiste a cherché à y reproduire ; c'est un des types de cette profession sacrée dans l'âge des héros, où nous reporte la nudité du personnage, dépouillé de son costume sacré, comme tout l'accent de la figure. Les grands noms de Tirésias et de Calchas ne sauraient cependant y convenir, car c'est barbus et dans un âge plus avancé que l'on aurait certainement représenté ces devins fameux. Mais l'âge juvénile du personnage et sa chevelure, que l'on ne saurait mieux définir qu'en la qualifiant d'*apollinienne*, conviendraient remarquablement bien à l'un des deux jeunes héros, fils d'Apollon, à qui la tradition mythique des Hellènes attribuait l'invention de l'extispicine. L'un, nous l'avons déjà dit, est Delphos (1), l'éponyme de la ville de Delphes. L'autre est cet Iamos, ancêtre de la famille des devins Iamides d'Olympie (2), dont Pindare (3) a chanté l'histoire en si beaux vers (4). J'hésite entre les noms de ces deux personnages, si renommés dans les origines de la mantique, mais je crois que ce sont eux qui conviennent le mieux au bronze de M. Gréau, dans lequel, en tout cas, il faut reconnaître un devin héroïque.

FR. LENORMANT.

(1) Plin., *Hist. nat.*, VII, 56, Nonn., *Synagog. hist.*, 61.

(2) Ottfr. Müller, *Die Dorier*, t. I, p. 253; Bœckh, *Explic. in Pindar.*, p. 152 et suiv.; Bouché-Leclercq, *Hist. de la divination*, t. II, p. 59 et suiv.

(3) *Olymp.*, VI, 46-120 ; cf. Schol. *ad h. l.*

(4) Voy. aussi Pausan., VI, 2, 3.

CHAPITEAUX HISTORIÉS DE VIENNE.

(Planches 35 et 36.)

La *Gazette archéologique* a publié en 1877 (1) des chapiteaux historiés grecs et romains, et M. de Chanot, en faisant ressortir leur intérêt archéologique, remarquait que l'histoire du chapiteau *historié*, c'est-à-dire du chapiteau où des figures et des représentations symboliques se substituent au feuillage et aux ornements purement architectoniques, constitue un chapitre de l'histoire de l'art qui est encore à écrire. En effet, ces monuments, bien que peu nombreux, formeraient, s'ils étaient rapprochés et groupés, un ensemble fort intéressant. Nous les trouvons à toutes les époques de l'art hellénique, depuis le siècle de Périclès, comme le prouve le chapiteau de San Pietro in Grado (2), jusqu'au milieu du dernier siècle avant notre ère, ainsi qu'on le constate par les chapiteaux des propylées d'Appius à Éleusis, où des panthères cornues et ailées remplacent les volutes et forment la silhouette des angles (3). Je citerai encore le chapiteau que l'on voit à Saint-Laurent-hors-les-Murs, à Rome. Au milieu d'une des volutes est une grenouille étendue sur le dos, tandis que, dans la spirale de l'autre volute, est sculpté un lézard. On a attribué ces symboles aux architectes-sculpteurs Batrachos et Sauros, de Sparte, cités par Pline (4), tandis que d'autres savants croient ce chapiteau d'une date plus récente (5).

Les Romains paraissent avoir eu recours, bien plus fréquemment que les Grecs, au chapiteau historié, comme motif d'ornement; nous en citerons plus loin quelques exemples, à côté des chapiteaux de Pise publiés par M. de Chanot (6), et des deux chapiteaux en marbre du Musée de Vienne (Isère) reproduits dans nos planches 35 et 36. Celui de la planche 35 est fort mutilé; mais on peut encore facilement reconnaître le sujet représenté sur les deux faces figurées ici. La première offre, au centre, un trépied autour duquel sont enroulés deux serpents;

(1) P. 57 et 184, pl. 10, 29 et 30.

(2) *Gaz. archéol.*, 1877, p. 58.

(3) Fr. Lenormant, *Recherches archéol. à Éleusis, Recueil des Inscriptions*, pp. 305 et 400; *Revue générale de l'architecture*, 1868, p. 102. Les trouvailles des fouilles de M. Lenormant, en 1860, ont confirmé la restitution que Hittorf avait proposée pour ce chapiteau à la place de celle des architectes de la Société des Dilettanti : *Antiquités inédites de l'Attique*, chap. IV, pl. IV, p. 25, notes 1 et 2. Cf. l'art. *Capitulum* par M. Ch. Chipiez, dans le *Dict. des Antiquités* de MM. Daremberg et Saglio.

(4) Plin. *Hist. nat.*, XXXVI, 5, 4, 14.

(5) Winckelmann, *Mon. inéd.*, 205, p. 269, et *Histoire de l'art*, t. II, p. 589, traduct. de Jansen. Voyez Raoul Rochette, *Questions de l'histoire de l'art*, p. 11 et suiv., Paris, 1846; E. Brunn, *Griechische Künstler*, tom. II, p. 343-344.

(6) *Gaz. archéol.*, 1877, pl. 20 et 30.

sur le trépied reposait un oiseau dont il ne reste plus que les pattes, la queue et l'extrémité des ailes : c'était un corbeau, car nous sommes en présence de symboles qui se rattachent directement au culte d'Apollon, et l'on sait que le corbeau était particulièrement consacré à ce dieu. Les replis de la queue des dragons formaient les volutes; la scène est encadrée par de grandes feuilles d'acanthe. La seconde figure, qui est une autre face du même monument, nous offre un sujet et une disposition analogues ; seulement, le trépied, au lieu d'être surmonté d'un corbeau, supporte une tête de Méduse : on constate encore, malgré l'état de mutilation des sculptures, quelques traits du visage, ainsi que les petits serpents qui, formant la chevelure, retombent de chaque côté de la tête, et ceux qui sont noués, comme des tresses, sous le menton. Ce chapiteau a été trouvé à Vienne même, dans l'église des Jacobins, où il était employé comme ornement ; il a environ 94 centimètres de hauteur (1).

Le même sujet est figuré sur le chapiteau de la pl. 36. Deux dragons enlacent de leurs replis les supports du trépied, et leurs queues enroulées en spirale forment les volutes ; la tête de Méduse a les cheveux épars, mais non terminés par des serpents ; la partie inférieure est ornée de feuilles d'acanthe. Ce monument a été, comme le précédent, trouvé à Vienne, mais dans un endroit différent (2).

Si nous les comparons l'un avec l'autre, nous remarquerons qu'ils présentent une différence artistique qui frappe du premier coup. M. T. Delorme dit que, selon lui, ces deux chapiteaux ne sont pas du même temps et n'ont probablement pas appartenu au même monument. Nous croyons, de notre côté, que le second n'est pas autre chose qu'une restauration lourde et maladroite d'un chapiteau identique à celui de la planche 35, restauration accomplie à une époque où les productions artistiques se ressentaient déjà de la décadence générale de l'empire. Le premier monument dont on peut encore, malgré l'état de dégradation dans lequel il nous est parvenu, admirer l'élégance, est évidemment du premier siècle de notre ère. Il faisait partie d'un édifice qui fut construit peut-être entre les règnes d'Auguste et de Claude, vers le temps où fut bâti, à Vienne, le temple d'Auguste et de Livie. La période de tranquillité qui échut à la Gaule à cette époque avait porté la vallée du Rhône à un haut degré de prospérité ; Vienne, embellie, était devenue une des villes les plus florissantes de l'empire, *ornatissima colonia* (3). Il est donc probable que l'édifice dont faisait partie le chapiteau de la pl. 35 remonte à cette époque. Peu après, en effet, Vienne fut livrée à la merci des soldats de Vitellius, qui la ruinèrent et incendièrent ses monuments. La capitale de la Viennoise se releva

(1) T. Delorme, *Descript. du Musée de Vienne*, n° 244.

(2) T. Delorme, *Ibid.*, n° 314.

(3) Discours de Claude devant le Sénat, l'an 48, gravé sur les Tables de Lyon.

lentement de ses ruines, et nous ferons remarquer que si le sol de cette vieille cité est si fécond en antiquités romaines, on n'y a presque rien trouvé datant du second siècle. Toutes les antiquités viennoises sont, en général, ou antérieures au règne de Vitellius, ou descendent jusqu'au troisième siècle. Dès lors, pourquoi n'admettrait-on pas que le chapiteau de la pl. 36 est une restauration du troisième siècle, lorsqu'on voulut réparer un édifice à demi ruiné par les Vitelliens? Ce n'est là qu'une hypothèse, mais elle acquiert une grande vraisemblance si l'on compare le style si différent des deux monuments. D'ailleurs, des restaurations du même genre se remarquent dans des constructions romaines de la Viennoise. Ainsi, pour le temple d'Auguste et de Livie, M. T. Delorme (1) a fort judicieusement fait ressortir deux sortes d'architecture dans cet édifice : quelques parties ont des colonnes et une ornementation datant du règne de Claude; d'autres, au contraire, ont des chapiteaux plus courts, moins élégants, qui trahissent une restauration faite longtemps après la première construction.

Il n'est guère possible de savoir à quel édifice appartenaient les chapiteaux que nous décrivons : étant donné le sujet de leurs bas-reliefs, c'était probablement un temple d'Apollon. Mais on ne saurait être trop affirmatif à cet égard, car les chapiteaux de Pise, par exemple, se rapportent chacun à une divinité différente, bien qu'ils aient fait partie du même édifice. La présence d'emblèmes du culte d'Apollon ne suffit donc pas absolument pour conclure à la présence d'un temple de cette divinité.

Le Musée de Vienne possède encore d'autres chapiteaux historiés, et leur ensemble porterait à croire qu'à une certaine époque, ce mode d'ornementation architectonique a été particulièrement en honneur dans la capitale de la Viennoise. Sur l'un d'entre eux, les volutes sont formées par les queues recourbées de deux dauphins, dont les têtes sont rapprochées ; au centre, se trouve un côquillage, au-dessus d'un rang de feuilles d'acanthe (2). Un autre chapiteau présente sur un de ses côtés un buste de Cybèle tourrelée, et sur l'autre, une tête de vieillard barbu que M. Delorme regarde comme le buste de Saturne ; les bas-reliefs des deux autres côtés sont trop mutilés pour être reconnaissables (3). Enfin, nous citerons un chapiteau qui porte sur chaque face un bucrane orné de guirlandes (4).

A l'époque romaine, l'usage du chapiteau historié, sans être général, se rencontre dans toutes les parties de l'empire : à Pompéi, l'un des chapiteaux du temple de Neptune est orné, au centre, d'une tête de Neptune qui émerge au-dessus d'un rang de feuilles marines (5) ; un autre chapiteau de pilastre a, comme

(1) T. Delorme, *Descript. du Musée de Vienne*, p. 66.

(2) T. Delorme, *ouvr. cit.*, n° 190.

(3) T. Delorme, *ouvr. cit.*, n° 197.

(4) T. Delorme, *ouvr. cit.*, n° 210.

(5) Mazois, *Ruines de Pompéi*, 4e part., p. 23, et pl. VI, n° 1.

ornement, deux dauphins dont les queues recourbées rejoignent la volute, et dont les corps s'enlacent gracieusement autour d'un aviron (1). Un chapiteau de l'Augusteum d'Ancyre, en Galatie, présente, au milieu des rinceaux, une Victoire ailée qui étend les bras (2). On trouve même cet élément décoratif en Afrique. A Mîla, nous voyons sur un chapiteau de ce genre une poule couvant des œufs sur un panier, et, de chaque côté, deux têtes de lion en forme de volutes (3) ; à Bône, sur un de ces monuments, sont figurés, sur chaque face, trois oiseaux abaissés qui paraissent soutenir l'entablement (4).

Nous avons cité ces quelques exemples, presque au hasard ; il ne sera pas difficile de les multiplier, si l'on veut feuilleter les répertoires archéologiques et faire une étude d'ensemble sur ce mode de décoration dans l'architecture antique, dont personne, jusqu'ici, n'a encore parlé d'une manière suffisamment approfondie.

Ernest BABELON.

SUR QUELQUES FRAGMENTS DE VASES ROUGES A RELIEFS

(Planche 33.)

A diverses reprises, la *Gazette archéologique* a appelé l'attention de ses lecteurs sur l'ouvrage manuscrit d'Artaud, relatif à la Céramique (5). Les dessins reproduits sur la planche 33 sont tirés de cet ouvrage ; pour indiquer la provenance des fragments de poteries figurés sur cette planche, nous ne pouvons mieux faire que de publier les notes mêmes dont Artaud a accompagné les dessins dans son manuscrit :

« Voici encore quelques débris de vases grecs rouges que je dois à l'obligeance
« de M. Dubois (6). Cet habile dessinateur les a rapportés de son voyage dans le
« Levant.

(1) Mazois, 4e part., p. 36, et pl. xv, n° 5.

(2) Perrot et Guillaume, *Explor. de la Galatie*, pl. xxxix ; cf. l'art. *Capitulum* du *Dict. des Antiquités* de MM. Daremberg et Saglio.

(3) Delamarre, *Explor. scientif. de l'Algérie*, pl. 112, n° 11.

(4) *Ibid.*, pl. 193, fig. 7.

(5) 1877, p. 182 ; 1880, p. 180. Voici le titre exact du manuscrit d'Artaud, conservé au Musée de Lyon : *De la Céramie, et principalement des vases sigillés des anciens*, par F. Artaud, ancien directeur du Musée et de l'École royale des Beaux-Arts à Lyon.

(6) Il s'agit évidemment de J.-J. Dubois, ancien chef de la section d'archéologie de l'expédition de Morée, ancien dessinateur des antiquités égyptiennes du Musée Royal du Louvre, ancien sous-conservateur des antiques du même Musée. C'est lui qui, en 1829, dirigea les fouilles du temple de Jupiter à Olympie, et eut le bonheur d'y découvrir, avec Blouet, les précieux bas-reliefs et fragments aujourd'hui conservés au Louvre. Le voyage dans

« Le n° 1 a été trouvé à *Parium* en Asie ; le travail de la figure qu'on y voit est « très soigné.

« Le n° 2 vient de *Milo*. . . . . Pour la matière, on peut le comparer aux « vases rouges dits gaulois, avec cette différence que le dessin des figures est d'un « meilleur style et que les ornements sont plus finis. Le nom de *Saturninus* en « abrégé, qu'on y remarque, ferait soupçonner que ce beau fragment est dû à « quelque potier romain établi à Milo.

« Le n° 3, représentant Hercule terrassant un cerf, a été découvert à *Utique*.

« Le dessin du fragment de moule n° 4 nous donne enfin une idée de cette « fabrique d'Arezzo vantée par Pline et si estimée des anciens. Deux Bacchantes « dansent devant un autel surmonté d'une couronne appendue par des festons. Le « nom de BARGA, imprimé en relief sur la panse du vase, prouve que celui-ci a été « modelé par un artiste qui n'était pas d'origine romaine. Amilcar, général des « Carthaginois, avait le surnom de Barca, et l'on sait que le *c* et le *g* avaient la « même valeur chez les anciens. Le dessin que l'on voit ici, exécuté par M. Rey, a « été fait d'après une empreinte poussée dans le moule original apporté d'Arezzo et « cédé au Musée Royal des Antiques par M. Millingen, si connu du monde savant. »

Il est inutile d'insister sur les suppositions d'Artaud, surtout au sujet du nom inscrit sur le fragment n° 4. Du reste, le dessin prouve qu'il faut lire BARGAE, abréviation probable du cognomen romain *Bargæus* (1). Fabroni (2) a cité, d'après Francesco Rossi (3), un vase d'Arezzo avec la marque BARGATVS BITHYN. . .; le premier mot est sans doute une mauvaise lecture de BARGAeVS (4), et le vase ainsi marqué était sorti de la même officine que notre fragment. Sous le n° 5 de la planche I de Fabroni on peut voir le dessin d'un morceau d'une grâce exquise et d'une finesse charmante, représentant une Bacchante, la tête rejetée en arrière ;

le Levant auquel Artaud fait ici allusion est sans doute celui de 1829. Dubois est surtout connu par les catalogues d'antiquités dont il est l'auteur et dont les plus célèbres sont : *Antiquités du comte de Choiseul-Gouffier*, 1818; *Antiquités du Cabinet de L. Dufourny*, 1819 ; *Pierres gravées de Grivaud de la Vincelle*, 1820 ; *Antiquités égyptiennes de Thédenat-Duvent*, 1822 ; *Monuments antiques du Cabinet du baron V. Denon*, 1826 ; *Antiquités égyptiennes de Mimaut*, 1837 ; *Antiques du comte de Pourtalès-Gorgier* , 1841 ; le catalogue de vente de cette galerie célèbre (1865) n'est que la reproduction de la notice de J.-J. Dubois avec quelques additions; trois catalogues des *Vases antiques du prince de Canino*, 1834, 1840, 1843 ; *Vases grecs de Panckoucke*, etc.

(1) On sait que sur les poteries et les petits monuments en général on trouve quelquefois de bizarres abréviations de noms, nécessitées par l'exiguïté du timbre; elles s'éloignent tout à fait de celles qui sont usitées sur les monuments lapidaires.

(2) *Storia degli antichi vasi fittili Aretini*, 1841, p. 44.

(3) Je n'ai jamais vu le mémoire de Fr. Rossi sur les poteries d'Arezzo. La première publication de ce savant, relative aux fabriques d'Arezzo, a paru en 1872 dans le *Giornale letterario dei confini d'Italia*.

(4) Cependant ce surnom ne se trouve pas dans l'*Onomasticon* de de Vit; mais j'en ai relevé un exemple très certain sur une pierre de Madaure (*Rapport sur une mission archéologique en Algérie*, n° 220).

elle tient son tambourin absolument comme celle du fragment d'Artaud ; elle a le même mouvement, la même expression, et, comme il est certain qu'elle a la même origine, on est tout disposé à faire un rapprochement entre les deux pièces. Tout porte à croire qu'elles sont sorties sinon du même moule, au moins de la même officine.

Le fragment précédent nº 3 a été trouvé à *Utique.* Il représente Hercule terrassant la biche de Cérynée, la biche aux cornes d'or ; le héros pose son genou sur la croupe de l'animal, tandis que ses mains vigoureuses saisissent ses cornes. Ce fragment faisait sans doute partie d'un vase sur lequel étaient figurés plusieurs des travaux d'Hercule, les sujets étant séparés par des trophées. Comme sur le nº 4, le style est large, la décoration est simple, rien ne rappelle cette ornementation tourmentée, ces images sans suite qui décorent la plupart de nos vases rouges gaulois, et dont la profusion et les combinaisons variées font penser aux tableaux que l'on obtient en tournant les kaléidoscopes. C'est de la confection plus relevée, et là encore il faut faire un rapprochement frappant avec un fragment du Musée d'Arezzo (1) représentant une peau de lion pendue, le mufle de face, qui semble avoir été le point central d'un trophée analogue à celui dont on aperçoit les restes sur le morceau trouvé à Utique. Du reste, les produits céramiques de l'Italie se rencontrent en abondance sur la côte d'Afrique, qui était sans cesse visitée dans l'antiquité par des navires venus d'Ostie (2). Les vaisseaux qui allaient chercher à Tabraca (Tabarque), pour décorer les villas impériales, les marbres de Simittu (Chemtou) (3), ceux qui venaient à Carthage ou dans d'autres ports de la côte embarquer les huiles et les blés de l'Afrique (4), ceux qui abordaient à Saldæ (Bougie) pour y prendre le garum, ce produit si renommé de la Mauritanie (5), ne partaient pas d'Italie à vide et sans chargement. En échange des beaux marbres africains, ils apportaient des briques sorties des officines princières de la campagne romaine ; on en a retrouvé à Carthage, à Philippeville (6) et dans d'autres localités de la côte, qui portent les estampilles bien connues de ces grandes fabriques (7). On a recueilli également en Afrique les poteries marquées au nom de certains fabricants d'Arezzo (8), ce qui confirme tout à fait le célèbre passage de Pline au sujet de l'exportation des vases Arrétins (9). Le fragment d'Utique complète, par son style,

(1) Fabroni, pl. 6, nº 9.

(2) Sueton., *Caligula*, LV.

(3) Voy. dans la *Rev. archéol.*, avril 1880, *Les inscriptions de Chemtou*, par l'abbé Delattre; cf. Bruzza, *Iscrizioni dei marmi grezzi* dans les *Annal. de l'Inst. arch.*, t. XLII, 1870, p. 149 et s.

(4) *Corpus inscr. lat.*, t. II, nº 1180 : oleum afrum; t. VI, nº 1620 : frumentarii et olearii afrarii.

(5) L. Bruzza, *Bullet., de l'Inst. arch.*, 1873, p. 108.

(6) *Recueil de Constantine*, t. XX, p. 180; L. Renier, *Inscr. de l'Algérie*, nº 3544, etc.

(7) Au sujet de ces briques, voir le récent mémoire de M. Ch. Descemet, intitulé : *Inscriptions doliaires latines*.

(8) *Bulletin épigraphique de la Gaule*, p. 111.

(9) *Hist. nat.*, XXXV, 46.

les inductions qu'on peut tirer de ces faits. Il n'est pas inutile, au reste, de rappeler qu'Arretium avait fourni à Scipion, pour aller vaincre Carthage, un puissant secours tant en armes qu'en machines de guerre de tout genre (1); le triomphe des Romains en Afrique dut assurer à son industrie de nouveaux débouchés, et ses citoyens habiles et pratiques surent recueillir le fruit de leurs libéralités.

Les deux autres fragments (nos 1 et 2), venant, l'un de Parium et l'autre de Milo, ne peuvent pas être rattachés d'une façon aussi sûre et aussi directe à l'industrie d'Arezzo. Cette lampadophore drapée, n° 1, à laquelle une jeune éphèbe la main tendue en avant, adressait sans doute la parole, manque de vie et d'ampleur; la précision avec laquelle les détails sont rendus, l'exécution même des draperies, tout cela est dépourvu du style particulier et de la vigoureuse élégance qui distinguent les fragments d'Arezzo, et nous transporte dans un milieu artistique tout différent. Il ne faut pas oublier qu'il y avait à Pergame, dans l'antiquité, une célèbre fabrique de vases d'argile (2), et il est tout naturel de penser que la Grèce et l'Asie ne faisaient pas venir d'Italie ce qu'elles avaient pour ainsi dire sous la main.

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

(1) T.-Liv., XXVIII, 45.

(2) Pline, *Hist nat.*, XXXV, 46.

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

TABLE DES MONUMENTS PUBLIÉS DANS L'ANNÉE 1880

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

Devin héroïque, statuette grecque provenant d'Égypte (collection de M. Gréau, à Paris), pl. xxxiv. — Détail de la main de cette figure, vignette, p. 212.

Article de M. Fr. Lenormant, p. 203.

Scylla, applique provenant de l'Italie méridionale (collection de M. Gréau, à Paris), vignette, p. 48.

Article de M. E. de Chanot, p. 48. — Rectification, p. 84.

Deux miroirs grecs à reliefs, provenant de Corinthe (Musée d'antiquités de Bruxelles), pl. ix.

Article de M. E. Liénard, p. 70.

Apollon et Artémis, miroir grec à graffito, trouvé à Corinthe (Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale), pl. v.

Article de M. Albert Dumont, p. 49.

La dispute d'Apollon et d'Idas, miroir étrusque à graffito (dessiné chez MM. Rollin et Feuardent), pl. xvii.

Article de M. E. Babelon, p. 108.

TERRES-CUITES.

Déméter et Coré, groupe de Tanagra (collection de M. C. Lécuyer, à Paris), pl. xxix.

Article de M. E. Babelon, p. 174.

Déméter ou prêtresse de cette déesse, portant le porc mystique, statuette de Thespies (collection de M. Gréau, à Paris), vignette, p. 16.

Article de M. E. Liénard, p. 15.

Aphrodite Anadyomène, statuette de Coloé de Méonie (collection de M. G. Schlumberger, à Paris), vignette, p. 195.

Décrite par M. G. Schlumberger, p. 198 et suiv.

Éros sphériste, statuette de Pagæ de Mégaride (collection de M. C. Lécuyer, à Paris), pl. iv.

Article de M. E. Babelon, p. 31.

Mên, statuette de Coloé de Méonie (collection de M. G. Schlumberger, à Paris), pl. xxxii.

Article de M. G. Shlumberger, p. 190.

Femme agenouillée, arrangeant sa coiffure, statuette de Tanagra (collection de S. A. R. Mgr le duc d'Aumale), vignette, p. 39.

Article de M. E. de Chanot, p. 39.

Fragment de statuette de très ancien style, de Cypre, représentant un guerrier cuirassé et casqué (Musée du Louvre), vignette, p. 154.

Trois têtes de guerriers casquées, d'après des terres cuites archaïques de Cypre (Musée du Louvre), vignettes, p. 154.

Décrits par M. L. Heuzey, p. 154.

Pélée et Atalante, plaque estampée et découpée d'ancien style grec (collection de M. de Bammeville, à Paris), pl. xiii.

Article de M. Fr. Lenormant, p. 93.

Aryballe de l'île de Cos en terre émaillée, en forme de tête d'Hercule. — Aryballe de Camiros en terre émaillée, en forme de tête casquée, avec cartouche hiéroglyphique. — Aryballe de l'île de Cos, en forme de tête casquée (ces trois monuments du Musée du Louvre), pl. xxviii.

Article de M. L. Heuzey, p. 145. — Note complémentaire du même, p. 160.

Vase étrusque de terre noire à décors géométriques incisés, provenant de Chiusi (Musée du Louvre), vignette, p. 3.

Vase campanien de terre noire, de la plus ancienne époque, provenant des fouilles de Suessula (collection de M. le baron Spinelli, au Bosco d'Acerra), vignette, p. 5.

Deux vases campaniens de terre noire, à décors géométriques incisés, provenant des fouilles de Suessula (collection de M. le baron Spinelli), vignettes, p. 6.

Articles de M. Fr. Lenormant sur ces diverses poteries, p. 1.

Vase étrusque de terre noire à reliefs (collection de M. Gustave Revilliod, à Genève), pl. xxvii.

Article de M. Fr. Lenormant, p. 173.

Le repos d'Hercule, médaillon de poterie rouge romaine (Musée de Nîmes), pl. xxx.

Article de M. Ant. Héron de Villefosse, p. 178.

Fragments de vases de poterie rouge romaine, pl. xxxiii.

Article de M. Ant. Héron de Villefosse, p. 219.

ORFÈVRERIE.

Coupe d'argent antique, découverte en France (collection de M. le baron Seillière, à Paris), pl. i.

L'article explicatif, par M. de Longpérier, paraîtra dans une des premières livraisons de l'année prochaine.

Satyre et Ménade, Héraclès et Méthé, *emblemata* de coupes en argent repoussé, découverts en Syrie (collection de M. le prince Czartoryski), pl. xxiii.

Emblema de coupe en argent, Statuette du même métal représentant un des petits-fils d'Auguste (collection de M. le prince Czartoryski), pl. xxiv.

Article de M. J. de Witte, p. 138. — Observations supplémentaires, p. 188

BIJOUX.

Égide égyptienne de Sekhet, en or, portant le nom

PIERRES GRAVÉES.

MOSAIQUES.

PEINTURES.

PEINTURES DE VASES.

NUMISMATIQUE.

TABLE DES PLANCHES DE L'ANNÉE 1880

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

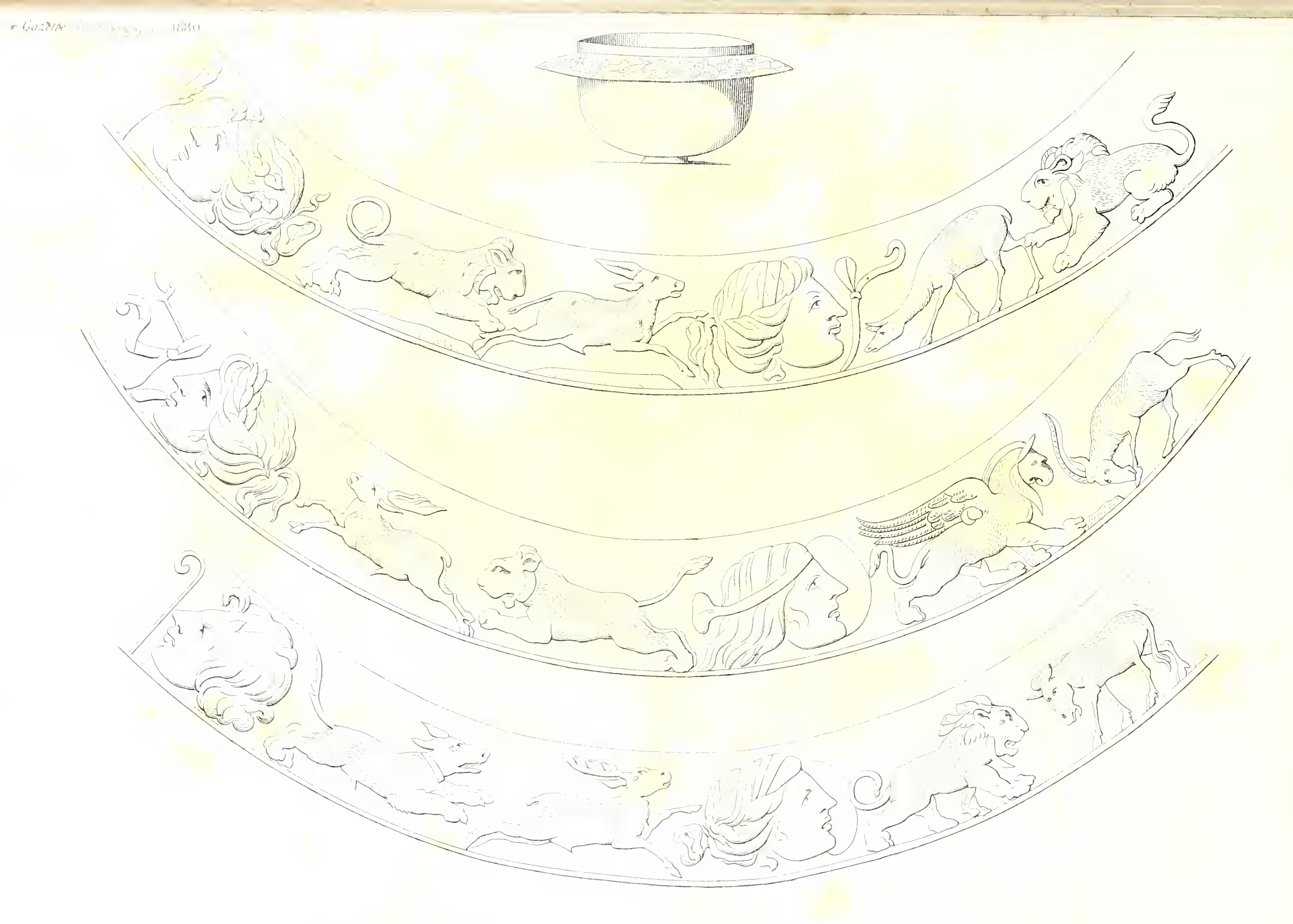
TABLE DES VIGNETTES DE L'ANNÉE 1880

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

TABLE DU TEXTE DE L'ANNÉE 1880

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN. — (2263).



COVPE D'ARGENT ANTIQVE

A. Housselin del. et Lith.
Imp. Lemercier et Cie

A. LÉVY, Éditeur.



Ch. Richard del. et lith.

Stèle votive

du Temple de Tanith à Carthage

A. LEVY Editeur

Imp. Lemercier & Cie, Paris.



Eros Sphériste

Terre cuite



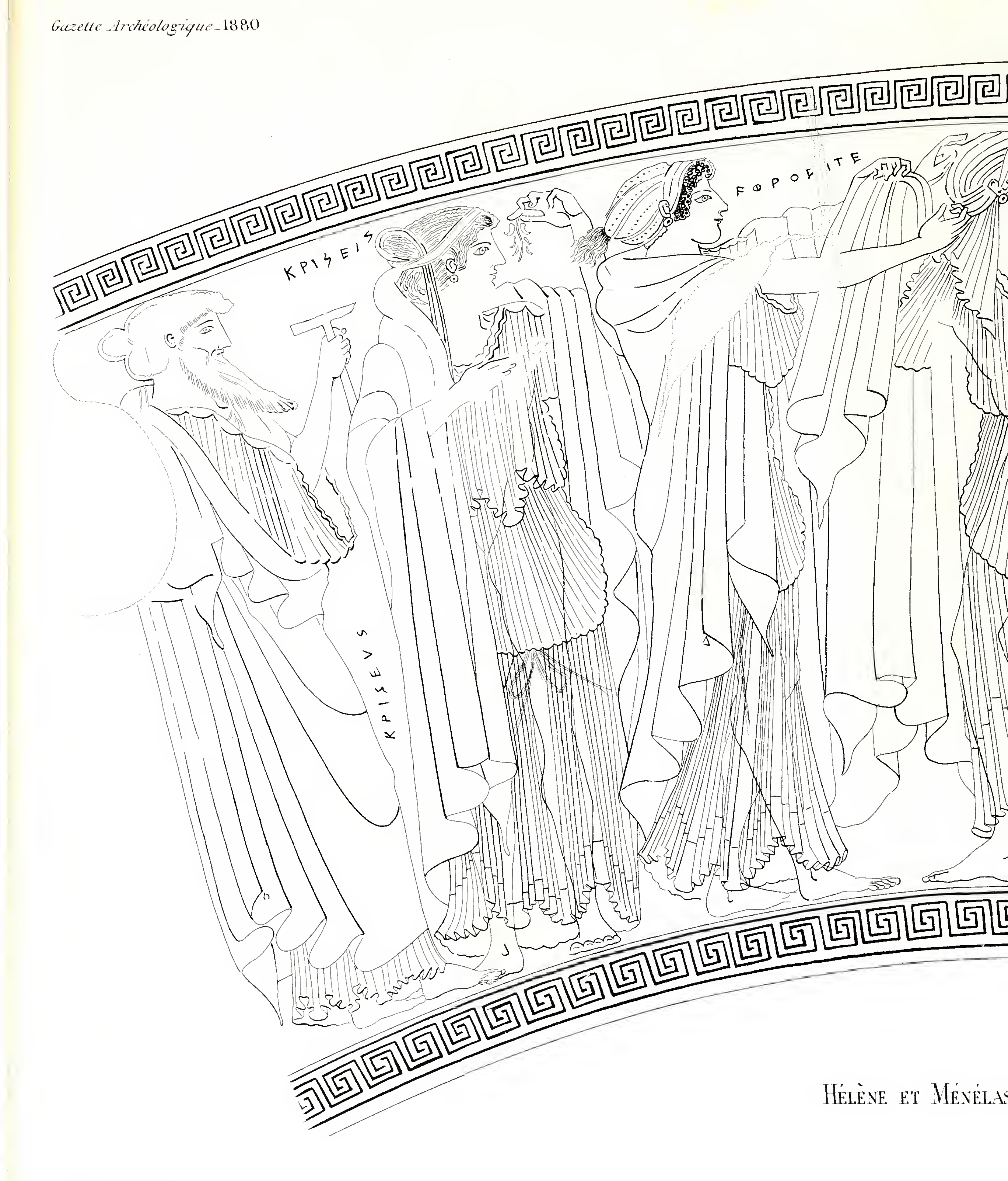
Miroir grec à graffito



Ateliers de Reproductions Artistiques Phototypie 15, quai Voltaire Paris

HADRIEN

STATUE TROUVÉE EN CRÈTE



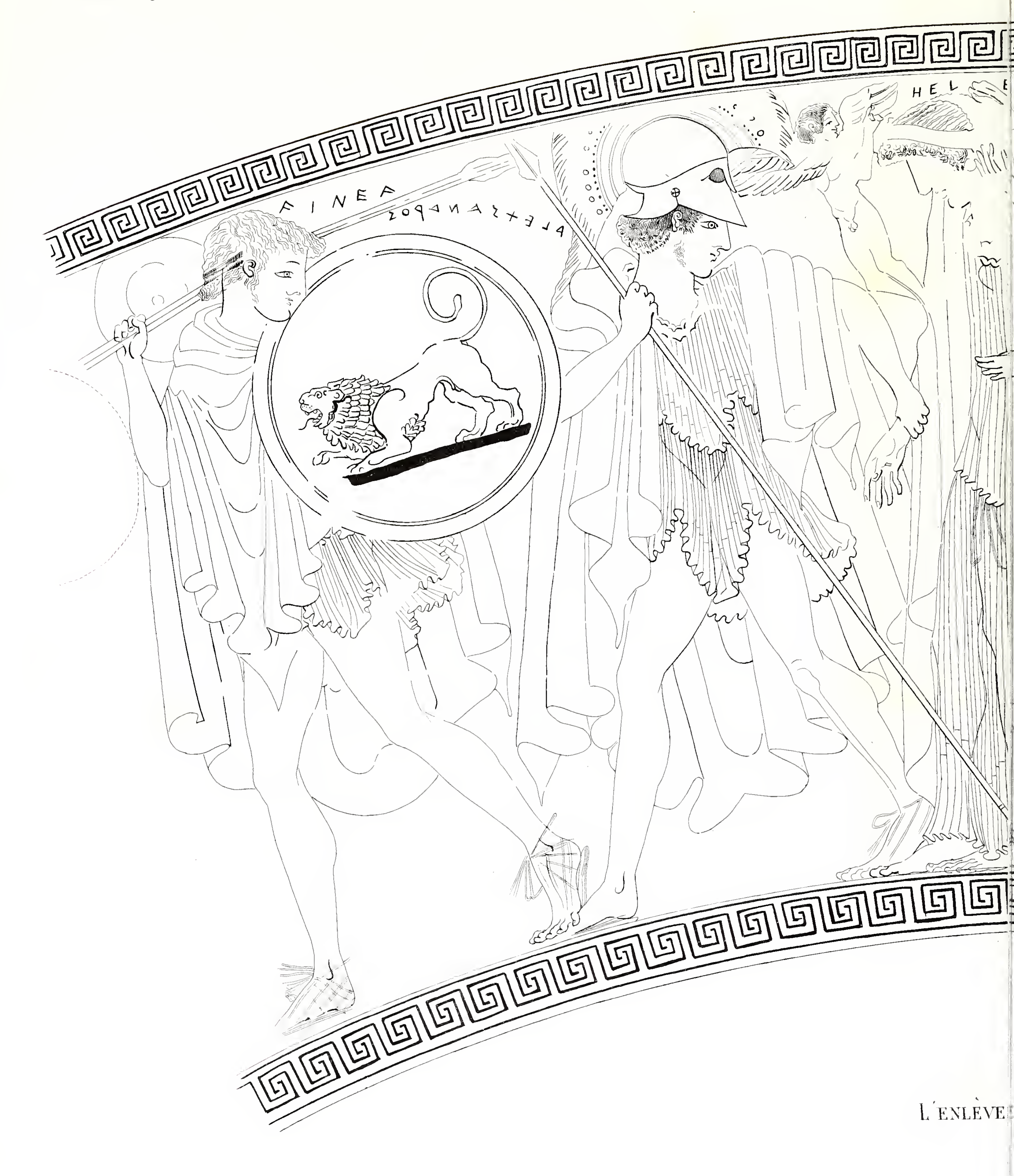
HÉLÈNE ET MÉNÉLAS

P. Toppi d. Housselin s.



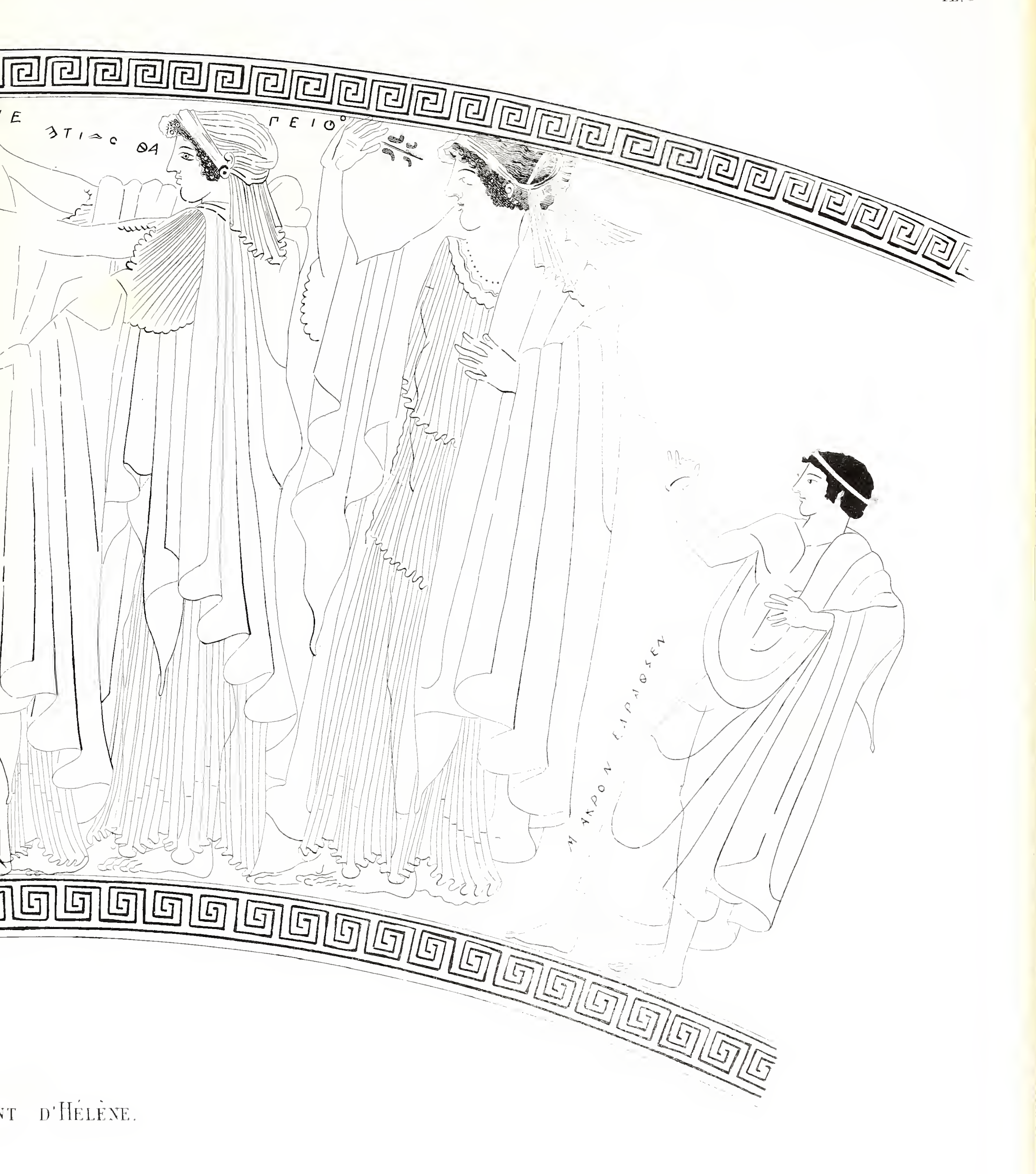
LA PRISE DE TROIE.

Imp. Lemercier et Cie Paris



L'ENLÈVE

P. Toppi



NT D'HÉLÈNE.

Imp. Lemercier et Cie Paris



Miroirs grecs à reliefs





Ateliers de Reproductions Artistiques — Phototypie — 15, quai Voltaire, Paris

LEVRETTE
DU MUSÉE DE VIENNE



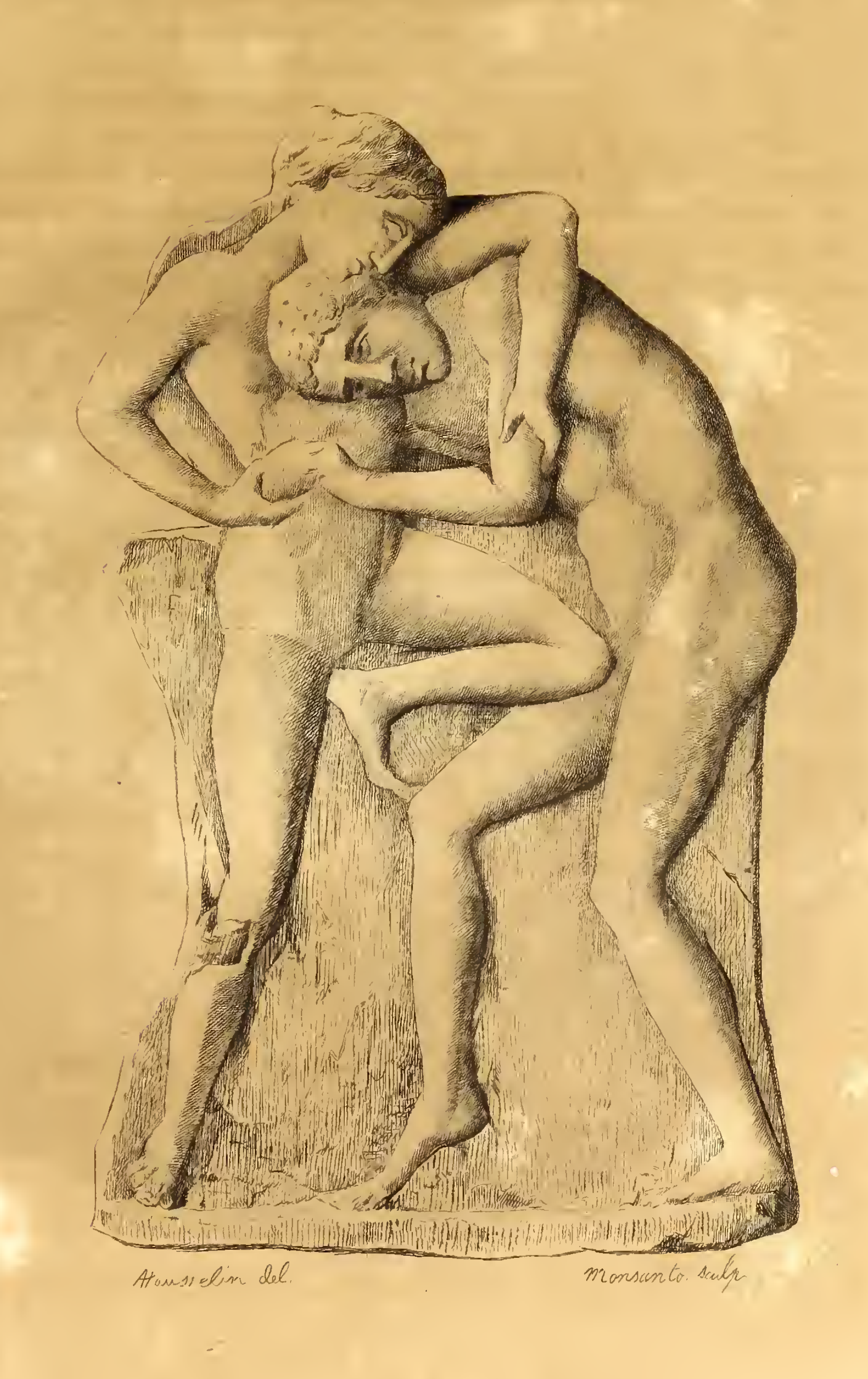
Ateliers de Reproductions Artistiques Phototypie 15, quai Voltaire, Paris

JUPITER
BRONZE DU MUSÉE DE LYON



Ateliers de Reproductions Artistiques Phototypie 15, quai Voltaire, Paris

Sarcophage chrétien
du Musée d'Avignon.



PELÉE ET ATALANTE



ΑΤΑΛΑΝΤΗ

ΠΕΛΕΥΣ

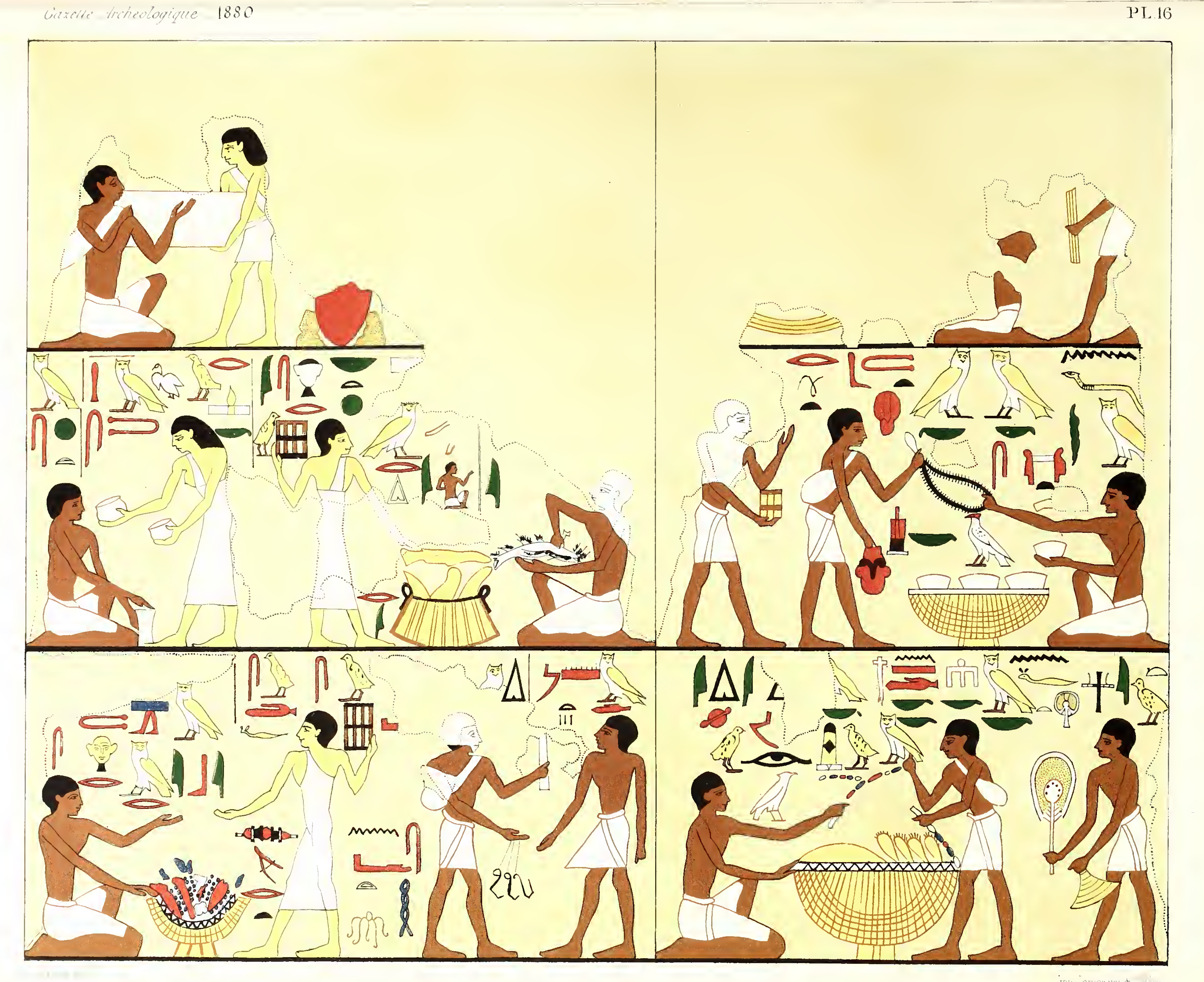
PELÉE ET ATALANTE



VÉNVS

BRONZE DE LA COLLECTION A. DUTUIT





Imp. Lemercier & Cie Paris

UN MARCHÉ ÉGYPTIEN.



Miroir étrusque



Ateliers de Reproductions Artistiques Phototypie 15, quai Voltaire. Paris.

TÊTE DE MARBRE
DU MUSÉE DE VIENNE.



PEINTURE D'UN VASE DE LA COLLECTION JATTA

A. LEVY Editeur

Imp. Lemercier & Cie Paris



Ateliers de Reproductions Artistiques *Phototypie* *15, quai Voltaire, Paris*

TÊTE DE BRONZE
REPRÉSENTANT UN CHEF GAULOIS.



Ateliers de Reproductions Artistiques Phototypie 15, quai Voltaire, Paris

TÊTE DE BRONZE
REPRÉSENTANT UN CHEF GAULOIS.



Ateliers de Reproductions Artistiques Phototypie 15, quai Voltaire. Paris

GÉRYON
BRONZE DU MUSÉE DE LYON.



Ateliers de Reproductions Artistiques · Phototypie · 15, quai Voltaire, Paris.

Objets d'Argent

Appartenant à Mr le Prince Czartoryski.



Ateliers de Reproductions Artistiques Phototypie 13, quai Voltaire, Paris

Objets d'Argent
appartenant à M^r le Prince Czartoryski.



MOSAIQUE DU MUSÉE KIRCHER



Ateliers de Reproductions Artistiques Phototypie 15, quai Voltaire, Paris

VICTOIRE
BRONZE DU MUSÉE DE PARME.



VASE ÉTRUSQUE À RELIEFS



1

2 *a*





2





3

1 — TÊTE D'HERCVLE —— 2-3 — TÊTES CASQVÉES



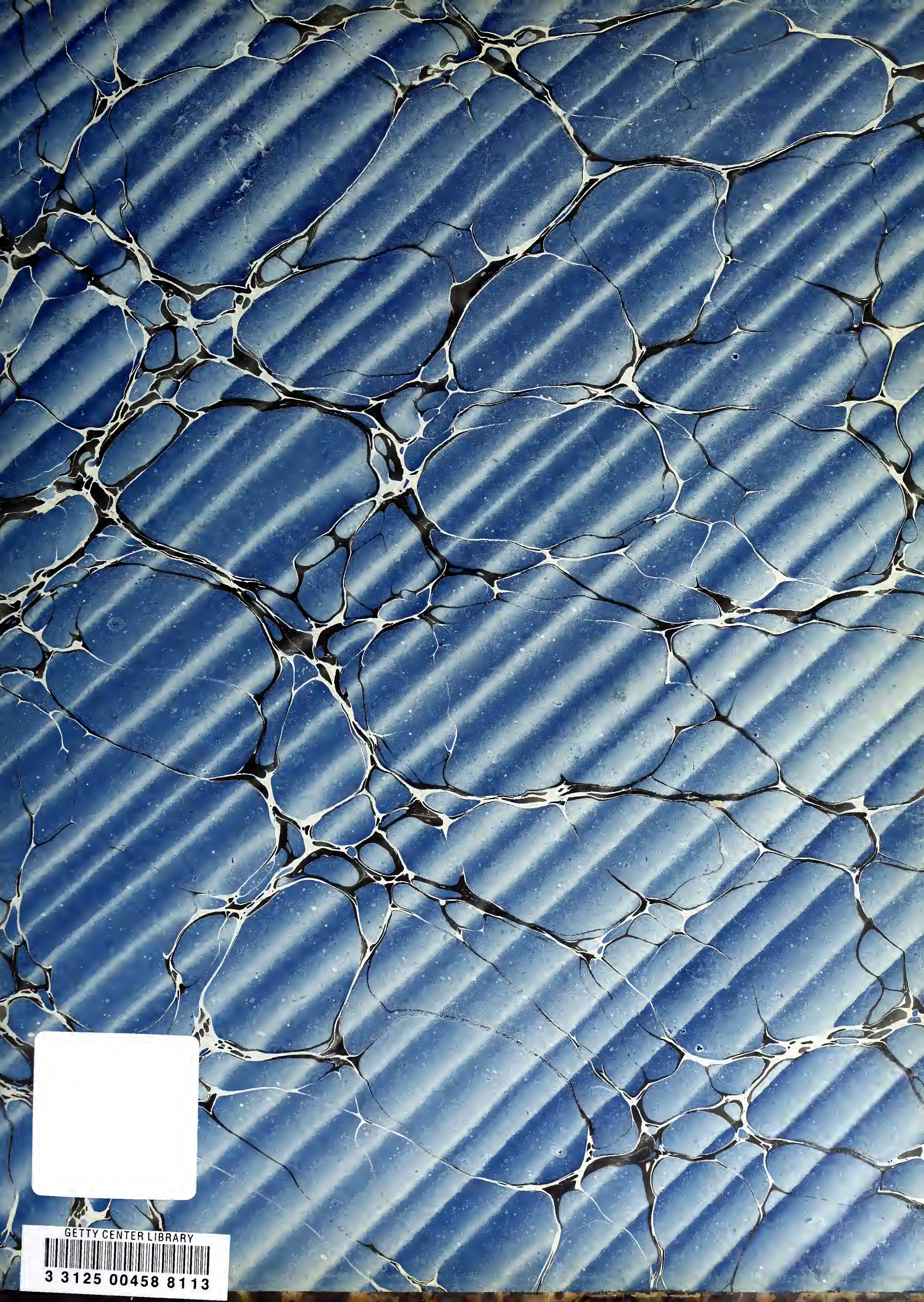


GROVPE DE TERRE CVITE

DE LA COLLECTION LECVYER






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00458 8113

